

BLAGA



Artă și valoare

TRILOGIA VALORILOR III



HUMANITAS

LUCIAN BLAGA (Lancrăm-Sebeș, 9 mai 1895–Cluj, 6 mai 1961). Face școala primară germană la Sebeș (1902–1906) și liceul „Andrei Șaguna” la Brașov (1906–1914). Debutează în ziarele arădene *Tribuna* cu poezia *Pe țărsm* (1910) și în *Românul* cu studiul *Reflexii asupra intuiției lui Bergson* (1914). Urmează cursurile Facultății de teologie din Sibiu și Oradea (1914–1916). Studiază filozofia și biologia la Universitatea din Viena (1916–1920), obținînd titlul de doctor în filozofie și biologie. Revine în țară în ajunul Marii Uniri. Publică la Sibiu placheta de versuri *Poemele luminii* și culegerea de aforisme *Pietre pentru templul meu* (1919). Prima dramă, *Zalmoxe*, apare în ziarul *Voința* (1920). Academia Română îi decernează Premiul Adamachi pentru debut (1921). Universitatea din Cluj premiază piesa *Zalmoxe* (1922). I se tipăresc primele traduceri de poezie în revista cernăuțeană *Die Brücke* (1922). Redactor la ziarele *Voința* și *Patria*, membru în comitetul de direcție al revistei *Cultura*, colaborator permanent la publicațiile *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic* și *Cuvântul* (1922–1926). Atașat și consilier de presă la Varșovia, Praga și Berna (1926–1936), subsecretar de stat la Ministerul de Externe (1936–1938) și ministru plenipotențiar al României în Portugalia (1938–1939). Academia Română îi conferă Marele Premiu C. Hamangiu pentru „opera dramatică și poetică” (1935). Este ales membru activ al Academiei Române (1936). După Dictatul de la Viena se află în refugiu la Sibiu, însoțind Universitatea din Cluj (1940–1946). Conferențiază la Facultatea de litere și filosofie (1946–1948). Cercetător la Institutul de istorie și filosofie (1949–1951). Bibliotecar-șef (1951–1954) și director-adjunct (1954–1959) la filiala clujeană a Bibliotecii Academiei. Este înmormîntat în satul natal.

OPERA NEBELETRISTICĂ (volume de articole, eseuri și studii) în ordinea apariției: *Cultură și cunoștință* (1922), *Filozofia stilului* (1924), *Fenomenul originar*, *Fețele unui veac* (1925), *Încercări colorate*, *Daimonion* (1926), *Eonul dogmatic* (1931), *Cunoașterea luciferică* (1933), *Censura transcendentă* (1934), *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* (1936), *Elogiul satului românesc*, *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937), *Artă și valoare* (1939), *Diferențialele divine* (1940), *Despre gândirea magică* (1941), *Religie și spirit*, *Știință și creație* (1942), *Despre conștiința filosofică* (1947), *Aspecte antropologice* (1948), *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966), *Zări și etape* (1968), *Experimentul și spiritul matematic* (1969), *Isvoade* (1972), *Ființa istorică* (1977).

LUCIAN BLAGA

TRILOGIA VALORILOR

III

ARTĂ ȘI VALOARE



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Coperta seriei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

© HUMANITAS, 1996, pentru prezenta ediție

ISBN 973-28-0664-8

ISBN 973-28-0667-2

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Studiul *Artă și valoare* a fost scris în 1937, formînd materia cursului de Istoria culturii ținut la Universitatea din Cluj în noiembrie 1938. Este publicat inițial în 1939 la București de Fundația Regală pentru Literatură și Artă în colecția „Biblioteca de Filosofie românească”.

Autorul revede textul și îl publică în partea a III-a a volumului TRILOGIA VALORILOR, editat în 1946 la București de Fundația Regală pentru Literatură și Artă. Capitolul „În loc de prefață” este eliminat din volum.

În 1987, Editura Minerva republică studiul în volumul 10 al seriei de *Opere* îngrijit de Dorli Blaga.

Volumul de față urmează textul apărut în 1946. Pentru ușurarea receptării conținutului filozofic al lucrării, am respectat în linii mari normele ortografice recomandate de *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (Editura Academiei, București, 1982), păstrînd unele forme lexicale și morfologice specifice autorului.

Au fost înlocuite substantivele *mutațiune*, *dominațiune*, *inducțiune* etc. cu *mutație*, *dominație*,

inducție; genitivele feminine *firei*, *inteligenții* au devenit *firii*, *inteligenței*. Formele verbale *intrigheze*, *dezlănțuiască*, *substituiască* s-au cules *intrige*, *dezlănțuie*, *substituie*; infinitivele *a face*, *a da*, *a rămîne* au substituit *a făcea*, *a dădea*, *a rămînea*. *Hiperzel*, *hogaș* au luat locul substantivelor *iperzel*, *ogaș*; *vieață*, *grain*, *pejorativ*, *adherent* s-au transcris *viață*, *grai*, *peiorativ*, *aderent*. S-a generalizat folosirea prefixului *cuasi-* alternînd cu *quasi-* și *cuasi-*. Cuvintele *care*, *oare(și)care*, *atare* și locuțiunea *cel mai adesea* nu au schimbat desinența la plural. A fost păstrat, printre altele, substantivul *tablă* cu înțelesul de *tabel(ă)*.

Inadvertențele de redactare și de punctuație cît și erorile tipografice au fost îndreptate tacit.

Volumul de față include și pasaje omise în ediția publicată de Editura Minerva în 1987.

Studiile *Știință și creație* (1942)* și *Gîndire magică și religie* (1941, 1942) au fost așezate de autor în părțile I și II ale TRILOGIEI VALORILOR, constituind obiectul unor volume separate.

EDITURA

Sorei mele Letiția

CADRUL TEORETIC. AMFIBISMUL CONȘTIINȚEI

Studiul de față ia în dezbatere cele mai însemnate probleme ale esteticii, dar nu aspiră să fie ceea ce obișnuit se numește un „tratat“. Noțiunea de „tratat“ obligă. Acest studiu este într-o privință mai mult, într-alta mai puțin decît un tratat. Mai puțin, întrucît în paginile ce urmează nu abordăm „esteticul“ sub toate unghiurile cu putință, și întrucît nu vom examina toate problemele stîrnite de prezența în lume și în existența umană a factorului estetic. Se face aici abstracție de o seamă de probleme care nu ne atîin de la sine drumul, se ocolește amănuntul prea doct sau prea ieșit din duhul vrajbei, și se elimină tot ce este sau tot ce ni se pare de-o însemnătate doar lăturalnică. Studiul e totuși mai mult decît un tratat, întrucît arată problemele esențiale ale esteticii în perspectiva unei viziuni metafizice și întrucît se integrează ca o aripă într-o vastă construcție arhitectonică. Tratatele se prezintă de obicei autonome. Tratatele își privesc obiectul într-o multiplă și schimbăcioasă bătaie de lumini. Jocul de-a perspectivele în slujba căruia intră tratatele e prin forța lucrurilor eclectic. Poate că nu sîntem prea prezumțioși spunînd că un asemenea eclecticism, oricît de folositor, nu mai putea

să ne aprindă ambiția în faza de ideatie în care ne găsim. Și pe urmă, tratate de natura aceasta circulă tocmai destule, unele chiar excelente și nespuse de recomandabile. Lucrarea de față nu apare nici cu intenția de a umple vreo lacună, căci nu avem deloc conștiința că ne-am găsi încercuiți de-un oarecare punct de vedere care printr-un simplu accident nu a fost încă istovit. Fapt e că de la romantici încoace nu s-a mai ivit o estetică căreia să-i meargă vestea că a coborât „de sus în jos“, sau o ideologie alimentată de preocupări ce pot fi cu drept cuvânt acuzate de inutilitate. Și fapt e că într-o ambianță de solemne utilități ne-am pus toată nădejdea în inutilitate. Avem anume o lăuntrică certitudine că tocmai în momentul de față se impune o estetică în cadrul unei viziuni metafizice. Hrănim de mult timp credința secretă că teoriile estetice nu sînt niciodată mai fertile ca tocmai în epocile cînd ele se rostesc în numele unei metafizici oarecare și sub amenințarea unei obștești osînde. Caducitatea teoriilor metafizice se constată desigur, fără apel, cu istoria la îndemînă. Dar aceasta nici nu ne sperie, nici nu ne poate fi leac sau învățătură. Dimpotrivă, împreriurarea e de natură a ne da curajul să ne depănăm firul după cum ne e placul. Orice rodnicie în domeniul culturii, orice declanșare de mari consecințe, este într-un fel răscumpărată prin acest specific dar al pieirii. Propoziția: „Bradul carpatin are în general o cetină verde“, pronunță un foarte consistent adevăr de experiență umană, care va rămîne probabil același atîta timp cît vor dăinui bradul carpatin și genul uman care l-ar contempla. Dar avalanșa creatoare și posibilitățile stîrnitoare de „istorie umană“ ale acestei propo-

ziții nu le întrezărim. Ele sînt nule. Celor de altă părere, și mai ales empiriștilor antimetafizici, le-am li foarte recunoscători să ni le arate dacă ele există. Sîntem dispuși să-i ascultăm și să nu ne pierdem cumpătul. În schimb, propoziția platonice: „Absolutul este idee“, deși caducă, a fost una din cele mai pline de urmări, sau cel puțin propoziția a rostit o situație umană negrăit de creatoare nu numai o dată, ci de cîteva ori în istoria omenirii. Dar să nu mai facem eforturi pentru legitimarea metafizicii. Sînt prezențe sau amăgiri care răspund așa de mult unor vădite exigențe umane, că în fața lor trebuie să ne declarăm o dată pentru totdeauna scutiți de ingrata sarcină de a legitima; iar timpul a devenit o substanță atît de scumpă, c-ar fi păcat să-l cheltuiești vorbind neputincioșilor despre farmecul femeii sau al Aurorei cu degetele trandafirii.

Vom încerca deci să integrăm arta și valorile ei estetice într-o concepție metafizică pe care cel puțin în parte am expus-o și în lucrările noastre de pînă aici. În vederea acestui lucru, se impune desigur pentru început o schițare a cadrului în care se desăvîrșește alcătuirea.

Există unele implicate capitale ale conștiinței umane pe care nu e chip să le escamotăm, fiindcă ele alcătuiesc însuși finalul pe care ne profilăm. „Capitale“ sînt aceste implicate, fiindcă nu le putem sparge cadrul și nu le putem depăși cercul magic, oricît și oricum ne-am strădui. Ne referim la conștiința umană și la tot ce o „umple“, dacă n- se îngăduie o expresie despre care noi înșine ne dăm perfect de bine seama cît de nepotrivită este. Conținuturile ca atare ale conștiinței, umplutura actele, procesele ei, compun o înlănțuire de con-

tingențe de care luăm cunoștință prin introspecție. Posibilitatea teoretică de a elimina conținuturi și de a le substitui altele este, dacă nu ne înșelăm, o operație abstractă la care ne dă dreptul cea mai amplă și mai intimă dintre experiențele existenței noastre. Dar această operație își are marginile ei, căci dintr-o dată te trezești în fața unor date pe care nu le poți suspenda fără de abolirea existenței tale înseși. Cert, filozofia se găsește încă de acum câteva sute de ani în căutarea unor implicate fundamentale de structură ale tuturor faptelor de conștiință. Ar fi vorba despre implicate fără de care conștiința ar înceta să fie ceea ce este. Ar fi vorba așadar, nici mai mult nici mai puțin, decît de găsirea unor structuri *sine qua non* și de formularea unei „evidențe“ a conștiinței care purcede să reflecteze asupra ei înseși. Nu ne împotrivim părerii curente care leagă de numele lui Descartes epitetul de părinte al gândirii moderne. Invocînd amintirea lui, vom spune că filozofia reasezată pe picioarele ei începe de fapt cu rostirea unei propoziții ce se referă la un pretins implicat fundamental al conștiinței. Prin propoziția carteziană căreia îi revine meritul întronării unei independențe de incalculabile urmări, se încearcă identificarea unei structuri ultime și declararea unei „evidențe“ mai presus de orice îndoială în cadrul conștiinței. Implicatul fundamental al conștiinței care ar răspunde într-o așa-zisă „evidență“ s-a încheat precum se știe în cuvintele: *Ego sum cogitans*. Dezbaterile asupra lui *ego cogitans* fac unul din capitolele cele mai agitate ale istoriei cugetării umane. În privința aceasta, e suficient să amintim că poziția carteziană a devenit un fel de punct de reper. Mai ales de cînd *ego cogito* a intrat ca un

adevărat punct arhimedic și în teoria kantiană a cunoașterii sub denumirea de „apercepție transcendentă”. Și e aproape de prisos să mai atragem luarea-aminte că pe baza aceluiași *ego cogitans* s-au construit și câțiva fabuloși zgîrie-nori metafizici. Poziția carteziană a fost așadar și punct de reper pentru spiritele critice, și punct de declanșare speculativă. De remarcat e că nici în marasmul pricinuit de desfrîul „ideii”, marasm ce a urmat activității romantice, gândirea filozofică nu s-a arătat dispusă să renunțe la problemă; ea s-a ținut doar departe de anume cuvinte fără de miez și și-a revizuit metoda, întorcîndu-se însă alternant, fie la punctul de vedere kantian, fie la cel cartezian. Nu e locul să facem o reprivire istorică asupra problemei. În orice caz, chestiunea implicatului fundamental al conștiinței refuză să fie pusă *ad acta*, și este încă departe de a fi istovită. Că problema nu se găsește pe linie moartă, ne-o dovedesc chiar meditațiile de largă răsufare, mai recente, ale lui Husserl. Faptul simplu că problema și-a păstrat rezistențele și că s-a menținut trei sute de ani pe arena centrală a preocupărilor filozofice fără a fi pe deplin domesticită e un aspect care dă de gîndit. Mai mult. Nouă ni se pare că problema n-a pierdut încă nici una din realele sale fețe iritante. Se va vedea numaidecît că avem suficiente motive să ne întrebăm dacă așa-zisa „evidență carteziană” nu e un simplu strai aruncat peste un nucleu destul de enigmatic. Propoziția lui Descartes conține mai mult ingrediente care excită apetitul critic, decît substanțe molcomitoare. Punînd degetul pe miezul chestiunii, vom face loc remarcii că propoziția despre *ego sum cogitans* redă cu adevărat un implicat al conștiinței și al

oricărui act de cunoaștere, fie reală, fie iluzorie, dar numai atîta timp cît autocontemplarea conștiinței se săvîrșește într-un *anume* orizont. Evidența carteziană se declară numai condiționat, adică numai atîta timp cît conștiința se privește direct și se contemplă narcisist, atîta timp cît conștiința ia act de sine în termeni abstracti — despre care se presupune din capul locului că ar avea darul să redea întocmai o realitate spirituală. În momentul însă cînd conștiința se situează cu toată energia de care ea e în stare în *orizontul misterului*, sau mai bine zis în momentul cînd orizontul misterului se iscă în conștiință, atunci și aspectul de „evidență“ al acestui *ego sum cogitans* se pulverizează și se problematizează. Conștiința are desigur posibilitatea de a se autocontempla și de a spune despre sine: *Ego sum cogitans*. Dar aceeași conștiință poate să mai stea în fața sa și ca în fața unui semn de întrebare. Perspectiva misterului e valabilă și aici. Nu mai departe decît elementul prim al propoziției carteziene, acel *ego*, ce este el dincolo de cuvînt ca atare? E vorba despre un *ego* precis determinabil sau despre un *alter ego* care printr-un miracol s-a putut instantaneu substitui unui aparent *ego*? Se poate admite bunăoară că unui *ego* care răspunde la numele social de Ion i s-a substituit printr-o vrajă un *ego* care adineaori răspundea la numele social de Niculae. De îndată ce acceptăm o asemenea situație teoretică, fictivă ce-i drept, dar posibilă în ordinea miracolelor, *ego* încetează de-a mai avea vreo semnificație în legătură cu individul concret, și toată problema se mută într-o regiune transindividuală. Ajunși în acest ținut și la acest punct, ni se îmbie însă din nou mai multe chipuri de inter-

pretare care rămân la discreția înclinărilor personale ale filozofilor. *Ego* poate fi: 1. un *ego* trans-individual social-colectiv; 2. un *ego* transcendental, mai presus de orice contingente psihologice și sociale; 3. un simplu punct matematic necesar-fictiv, ca un focar într-o elipsă, care se desenează prin procesul dialectic al cunoașterii; 4. un *ego* egal cu „eul divin“. Filozofii pot să opteze după plac; noi vom spune că faimosul *ego*, surprins o clipă ca impact „evident“ al conștiinței noastre, se dovedește a fi un simplu „semn“ sau, în caz extrem, un complex de „semnalmente“ ale unui *mister*. Pentru conștiința în care misterul se declară ca orizont omniprezent, evidența carteziană se topește și se problematizează; ea se prefăce, lăsînd loc deliberării și tîlcuirii în altă evidență, prin care luăm act de alt implicat. Acest implicat solicită cu totul altă formulare decît evidența carteziană. Implicatul cel din urmă al conștiinței care se privește în perspectiva misterului poate fi cuprins în cuvinte astfel: O existență fără altă determinație pozitivă, o existență care își este sieși un mister, ia act de un orizont saturat de mistere. Pentru conștiința animalic-paradisiacă ce se afirmă în lumea dată, *ego sum cogitans* e neapărat implicatul și evidența ultimă. În orizontul firesc al acestei conștiințe, propoziția carteziană are o așezare pe deplin legitimată. Pentru conștiința specific umană însă, adică pentru conștiința care vede și se vede pe fundalul misterului, implicatul ultim și de maxim volum este altul, și anume: „O existență, care își este sieși un mister, ia act de un orizont saturat de mistere.“ Am mai dat și altă dată grai acestui gînd, și-l repetăm: orizontul misterului e orizontul specific al existenței umane. Să nu ne

închipuim însă că acest orizont al misterului ar fi o construcție „teoretică”; el este un *prius*, un implicat anterior oricărui act teoretic deplin. Misterul ca „orizont” nu este un produs abstract, un elaborat, ci un implicat fără de care procesul teoretic, în adevăratul său sens, nici nu s-ar dezlanțui. Ca orizont primar, inițial, misterul n-are legătură cu teoria, ci premerge în chip necesar acesteia. Misterul este orizontul omniprezent și permanent al modului specific de a „exista” al omului. De la modul de a exista ca „eu gânditor” într-o lume dată, pozitiv determinabilă, pînă la acest mod „de a exista într-un orizont de mistere”, saltul e enorm. Prăpastia dintre cele două orizonturi nu poate fi umplută prin termeni intermediari. E aici o prăpastie fără punți, iar cele care se încearcă rămîn în vid. Existența eului gânditor în orizontul lumii date și existența ca mister într-un orizont de mistere sînt două moduri ontologice eterogene. Omul, întrucît e și animal și om, există în ambele feluri. Am caracterizat în cele de mai înainte, prin implicatele și evidențele sale ultime, ceea ce de acum s-ar putea numi „amfibismul conștiinței umane”. Conștiința umană nu posedă un singur implicat fundamental, cum se crede de la Descartes încoace, ci de fapt două. Conștiința umană există în două orizonturi cu totul diferite, dintre care al doilea, cel al misterului, este *specific* uman cîtă vreme întîiul este animalic și antropoidal. Conștiința umană există cu alte cuvinte amfibi, în două orizonturi cu oarecare alternanță de accent. Cît timp însă conștiința umană își păstrează calitatea umană, trebuie să se calculeze neapărat cu orizontul misterului. Orizontul misterului ține de definiția conștiinței

umane ca atare. Deoarece de înțelegerea acestui dualism de orizonturi, care răspund în evidențe ultime cu totul deosebite și ireductibile una la cealaltă, atîrnă însăși înțelegerea rezultatelor la care vom ajunge, mai desfășurăm și alte cîteva idei care au puncte de incidență cu aspectele în discuție.

Să întoarcem privirea de la implicate spre experiență pur și simplu. Universul experienței e locul fără de hotar precis unde apar ca date concrete așa-zisele individuații. În general, individuațiile, cînd sînt împlinite și legate la trup, se prezintă ca și cum ar purta pecetea unor tipare. Există nenumărate feluri de cristale, nenumărate specii și variante de plante, nenumărate soiuri și subsoiuri de animale, și atîtea tipuri și seminții umane. În ciuda nenumăratelor individuații și a tipurilor de individuații atît de felurite sub unghi morfologic, nu se găsesc însă în același univers decît foarte puține „moduri de a exista“, sau foarte puține *moduri ontologice*. Să numim tiparele creaturale, sub a căror stăpînire stau individuațiile sau tiparele, în care, în orice caz, individuațiile încap ca fenomenele în expresia lor abstractă; să numim, zicem, aceste tipare „moduri morfologice“ spre deosebire de „modurile de a exista“ pe care adineaori le-am numit „moduri ontologice“. Vom înlesni distincția ce o propunem, afirmînd că în univers se găsesc nenumărate moduri *morfologice*, dar numai foarte puține moduri *ontologice*. Iată cîteva moduri ontologice: cristalele, în toate formele lor, există de fapt întotdeauna în unul și același fel; ele posedă toate un singur mod ontologic. Cristalelor le atribuim anume o existență în stare să umple un spațiu, dar

fără de nici un orizont propriu-zis dincolo de volumul lor, adică o existență împletită activ-pasiv într-un complex de constante și variabile, în rînduiei cosmice. Pentru un asemenea mod ontologic, orizontul e desigur un factor nul. Plantelor le atribuim un alt „mod de a exista” în comparație cu cristalele. Dar toate plantele, la rîndul lor, sînt și ele dăruite cu un singur fel de a exista: ele sînt caracterizate adică prin unul și același mod ontologic. Plantele au un orizont nenumit; orizontul e pentru modul lor existențial un factor *sui-generis*: „orizontul” plantelor nu e „obiect” al unui „subiect”; orizontul e numai ambianță și reprezintă un factor cu care plantele stau în relații „finaliste” absolut mute. Plantele sînt întreguri organizate final, plantele sînt capabile de reacții pline de noimă în raport cu orizontul în care ele există, dar ele nu și l-ar putea numi nici dacă li s-ar dăruî grai. Căci orizontul lor nu e „obiect”, ci numai un factor integrat într-un sistem de relații finaliste. Și iarăși, altfel există animalele cărora le atribuim nu numai un orizont ca factor într-un sistem de relații finaliste, ci și un orizont cu semnificație de „obiect”, un orizont de care animalele sînt determinate ca de un „ce” străin de ele dar necesar ființării lor, un orizont asupra căruia animalele acționează în fel și chip în calitatea lor de „subiecte”. Animalul de toate speciile și variantele există într-un orizont obiectivat ca atare, în orizontul concret al unei lumi în care el e așezat și față de care e capabil de diverse inițiative. În existența animalică, orizontul nu e prezent numai ca factor într-o urzeală finalistă, cum se întîmplă să fie pentru modul vegetal. Orizontul e prezent în existența animalică și cu semnifi-

cația deplină a unui cadru obiectiv asupra căruia se revarsă interesul căutării și al ocolirii.

Tot așa există antropoidul preistoric, și tot așa ar exista omul paradisiac — o formă fictivă imaginată de noi pentru a ilustra la perfecție și la maximum de intensitate acest mod ontologic. Între animal și omul „paradisiac“, cea mai înaltă potență fictivă a animalului, nu se cascadează în concepția noastră nici o deosebire de „mod ontologic“. Dacă omul paradisiac ar viețui aievea, deosebirea dintre el și animal ar fi doar o deosebire graduală în bătaura unuia și aceluiași fel de a exista. Cert, sub unghi morfologic, animalul, antropoidul preistoric și omul paradisiac sînt foarte deosebiți, ei aparțin însă irevocabil unuia și aceluiași mod ontologic; se manifestă în ei sub înfățișare morfologică felurită, unul și același mod ontologic, modul de a exista ca „subiect“, ca centru activ în orizontul „obiectiv“ al unei lumi date și concrete. Dar „omul deplin“ nu a devenit om cu adevărat numai datorită diferențierii morfologice și structurale; pentru ca să devină om în toată puterea cuvîntului, a trebuit să se dezlănțuie în el și un nou mod de a exista, un nou mod ontologic cu totul deosebit de modul propriu animalului. Și acest salt negrăit de hotărîtor a avut realmente loc, căci omul ca mod specific de a exista este orientat spre orizontul misterului. Cu aceasta am fi ajuns iarăși la unul din cele două implicate fundamentale: omul „există“ astfel încît el ca subiect își e sieși un mister într-un orizont saturat de mistere. Omul există desigur și în lumea dată și pentru autoconservare ca animalele, dar aceasta numai în măsura animalității sale; ca „om“, el există însă în orizontul misterelor, și e înzestrat

cu destinul ce se desprinde ca un corolar din acest mod, cu destinul de a încerca revelarea misterelor. Lumea concretă dată nu mai e pentru om și pentru existența sa un orizont în sens absolut, ci numai un semn sau un complex de semnalmente ale adevăratului orizont care este „misterul”. Să mai adăugăm la această situație și alte trăsături, destinate să o pună în relief. În univers, trecerea sau saltul de la o specie la alta, de la o variantă la alta, se face atît în regnul vegetal cît și în cel animal prin „mutații” (să le adăugăm și mutațiile pe care le bănuim în regnul cristalelor?). Aceste mutații care țin de „forme” le putem numi în general *morfologice* sau de *tipar*. Deoarece în univers se găsesc nenumărate forme de cristale, specii și variante vegetale și animale, trebuie să presupunem că și mutațiile de „tipar” sînt *nenumărate*. În orice caz, ideea mutațiilor pe care o împrumutăm din biologie ne poate servi ca model pentru o nouă concepție cu privire la modurile ontologice. În analogie cu mutațiile de la o specie la alta sau de la o variantă la alta, sîntem dispuși să admitem în chip ipotetic și niște mutații *ontologice* care ni se par înșă mult mai importante și mai decisive în așezările lumii decît cele morfologice.

Mutațiile ontologice sînt numeric disparente, deoarece, precum văzurăm, moduri ontologice nu întîlnim decît vreo cîteva în tot universul. Un „mod ontologic” poate să strîngă în imperiul său și să țină sub silnicia sa nenumărate specii de creaturi și ființe. Ce reprezintă în perspectiva mutațiilor morfologice și a mutațiilor ontologice omul? „Omul” a izbucnit față de forme mamifere megieșe sau imediat înrudite datorită unei mutații morfologice. Cu aceasta n-am fi arătat înșă decît

o latură secundară a genezei omului, adică o latură care nu e cea decisivă. Hotărîtor pentru devenirea omului a fost un alt eveniment.

O mutație de tipar sau morfologică n-ar fi putut să aducă linia decît pînă la pre-om, și în cazul extrem la omul paradisiac (tip fictiv) care nu s-a realizat decît ca o componentă a omului *real*. În pre-om a trebuit de fapt să se descătușeze și o mutație ontologică, o mutație a însuși modului său de a exista și a orizontului său; căci numai datorită acestei mutații ontologice care a lucrat radical ca o vijelie, pre-omul a putut să devină un adevărat om. Între animal și om nu se rostește, după părerea noastră, numai un salt biologic-morfologic, cum caută să defăimeze pe la toate răspîntiile și fără oboseală toată filozofia naturalistă. Este între animal și om o deosebire neasemănat mai importantă, o deosebire tăioasă, precizată printr-o mutație ontologică. Accentul cosmic zace însă tocmai pe această deosebire. Distanța între om și animal crește mulțumită acestei mutații ontologice așa de viguros încît ea nu mai poate fi măsurată decît cu distanța care măsoară deosebirea între regnul animal în totalitatea sa și regnul vegetal în totalitatea sa. Între om și animal nu este numai o deosebire ca de la specie la specie, ci o depărtare ca de la regn la regn. Spre a ne da seama de proporțiile și particularitățile singularității umane, trebuie să o privim în perspectiva mutațiilor ontologice, iar nu în aceea a mutațiilor morfologice. Demnitatea umană a fost cucerită prin una din acele foarte puține mutații ontologice care diversifică așa de hotărît creaturile lumii. Cu aceasta, poziția „om“ apare determinată. Ca structură morfologic-biologică,

omul ar fi putut să aparțină definitiv modului ontologic general-animalic. Această apartenență fără de echivoc nu ar fi fost deloc zădărnicită de împrejurarea că omul se caracterizează și printr-o seamă de particularități biologice de specie ce sînt în chip accentuat ale lui. De subliniat este însă că omul posedă aspecte mult mai accentuat singulare decît amănuntele care țin de profilul său biologic, iar acelea sînt expresia modului său specific de natură „ontologică”. La acele aspecte, animalele nu participă în nici un fel. Animalul se găsește față de om într-un fel de dizgrație, nu întîmplătoare, ci structurală și de principiu. Mutația ontologică, datorită căreia omul se distanțează de animale cu potență de regn separat, îmbogățește pe om și cu unele structuri care lipsesc animalului cu totul, și care nu pot fi obținute prin nici un soi de acumulare evolutivă. „Existența în orizontul misterului”, ca mod specific uman, aduce după sine, ca o consecință și ca un corolar, năzuința omului de a-și „revela” misterul.

Existența în orizontul misterului are profilul unei permanente tensiuni care cere un deznodămînt iarăși și iarăși repetat. Cititorii își aduc aminte din expunerile noastre de altădată că actul revelator pe care omul îl încearcă în orizontul misterului se face totdeauna metaforic și în tiparele *categoriilor abisale*. Mai amintim că actul revelator, pe de o parte metaforic, pe de altă parte impregnat de categorii abisale (stilistice), este, în desfășurarea sa deplină, identic cu creația culturală (artistică, metafizică, cunoaștere constructivă etc.). *Categoriile stilistice abisale alcătuiesc sporul de structură cel mai important pe care omul îl îndură pe urma mutației ontologice specific umane.*

Produsul permanent, corolar al modului ontologic specific uman și al structurilor sale abisale, este „cultura“. Să împingem spre centrul atenției noastre această propoziție. Cultura o înțelegem ca o dimensiune complementară necesară a modului specific uman de a exista. Cultura ține de om în mod absolut și intră constitutiv în definiția acestuia: „omul este ființa metaforizantă“; adică omul este: 1) existență în orizontul misterului; 2) care mod atrage după sine inevitabil încercarea revelatoare, adică actul creator de cultură, actul al cărui conținut e impregnat de categorii abisale. Cu alte cuvinte, omul nu va putea fi lipsit de sfera culturii fără de a înceta să fie „om“. Exodul din cultură ar duce la abolirea umanității ca regn.

S-a mai spus desigur și chiar adesea că omul se deosebește de animal, între altele, și prin cultură, dar acest „între altele“ scade mult însemnătatea diferenței. Nu s-a arătat niciodată distanța, de necuprins altfel decât metafizic, ce există între om și animal tocmai în legătură cu cultura și cu implicatale ei. Implicatele culturii sînt în primul rînd modul specific de a exista în orizontul misterului și tendința de a-l revela, iar în al doilea rînd, și imediat după aceea, faptul că omul este înzestrat cu categorii abisale. Atît acest mod ontologic cît și categoriile abisale lipsesc cu totul animalelor, chiar și celui mai superior (antropoidului sau omului paradisiac). Distanța dintre om și animal a fost văzută totdeauna numai ca un salt de la o specie (antropoidul) la o specie superioară (omul), iar fenomenul culturii a fost văzut ca unul din simptomele ce-l deosebesc pe om ca specie între animale. Cultura a mai fost privită și ca o sublimare sau ca o corectură a animalității, uneori ca o reacție, de altminterlea foarte oportunist

înțeleasă, împotriva animalității. Cultura e însă o apariție cu totul de altă clasă; ea e în ultimă analiză rezultatul unei mutații ontologice singulare în univers. Prin mutația ontologică ce conduce la înjghebarea culturii, cosmosul sporește de fapt cu o rînduială cu desăvîrșire inedită, tot atît de temeinic nouă ca aceea care s-a statornicit în univers cînd s-a purces ordinea plantelor peste rînduielile anorganice sau ordinea animalelor peste stratul plantelor. Rînduiala umană e, ca să zicem așa, o lume nouă. Omul nu reprezintă numai o simplă „specie“, ca cimpanzeul față de celelalte maimuțe. El e acreditatul unei ordini duminicale, al unei ordini poruncite în altă zi de geneză, căci, prin modul său de existență într-un orizont care-i aparține exclusiv, el proclamă un nou raport între individuație și univers. Omul nu este un animal sublimat sau un animal care, din cînd în cînd, sau tot la șapte zile o dată, poate să reacționeze împotriva animalității. Omul nu este o funcție nici pozitivă, nici negativă a animalității. Omul este mai întîi o ființă, în care animalitatea are intensități și proporții depline nescăzute, dar în același timp omul este o ființă care încapsulează această animalitate și o pune în slujba unei întregi rînduieli care este cu totul altceva decît rînduiala animalică. Accentuăm toate acestea pentru a ne deosebi punctul de vedere față de teoriile naturaliste despre om, care văd în „cultură“ doar un simptom diferențial cum ar fi forma urechilor și a „caninului“, sau chiar mai puțin decît atît. Dar ne mai ies în întîmpinare și concepțiile idealist-spiritualiste, față de care, de asemenea, ne găsim pe un mal advers. Una dintre confuziile pe care am vrea să le înlăturăm este următoarea. Din Antichitate și pînă azi, numeroși filozofi au formulat

părerea că omul se deosebește de animal prin „spirit“. Aceiași filozofi au văzut îndeobște și în „cultură“ o simplă manifestare a „spiritului“ și nimic alt. S-a procedat, după cum se știe, la o împărțire tripartită a structurilor și a facultăților omenești. Tripartiția este desigur suficient cunoscută celor ce frecventează doctrinele filozofice și istoria lor. Iat-o: 1) organicul-viața; 2) sufletul; 3) spiritul. „Spiritul“ este, în general, identificat din partea acestor filozofi ca deținător al inteligenței, al rațiunii (*logos, nous*), sau mai simplu ca „facultate“ a judecății, a conceptelor, a ideilor și a voinței dirijate de idei, a virtuților etc. Spiritul ar fi, oricum, o suprastructură potrivită peste suflet (căruia i-ar reveni sensibilitatea și emotivitatea) și peste organic (căruia i-ar reveni vegetativul, fiziologicul și instinctele). Filozofii despre care vorbim au atribuit „spiritului“, în sensul arătat, paternitatea *culturii*. (Hegel nu reprezintă decît o mlădiță a acestei concepții cînd înțelege cultura ca spirit absolut, ca întoarcere la sine a logosului.) Să ne distanțăm. Înainte de toate, ceea ce numim „mutație ontologică“ *specific* umană, adică „modul de a exista în orizontul misterului“, este cu totul altceva decît „spiritul“ definit mai sus. Spirit în înțeles de subiect cu atribute intelectuale, spirit în înțeles de receptor de semnificații, sau spirit în înțeles de mănunchi de funcții categoriale, putem fără doar și poate atribui într-un oarecare grad și animalelor, iar într-un grad apăsător și deosebit de pildă antropoidului și omului paradisiac (tip fictiv). „Spiritul“ nu pune însă aceste ființe în situația de a fi creatoare de „cultură“. Spiritul, ca facultate a conceptelor și a voinței dirijate, poate să stea exclusiv în serviciul existenței în lumea dată și pentru autoconservare. Spiritul,

prin structura și funcțiile sale, nu duce deci în chip necesar la cultură. El e ceva ce intră în slujba unui sau altui mod ontologic; dar depinde totdeauna de modul ontologic dacă spiritul devine sau nu un factor creator de cultură. Cultura implică desigur spiritul ca o condiție prealabilă, dar, după părerea noastră, cultura implică *toate* structurile umane, adică organicul, sufletul, spiritul; iar aceste trei feluri de structuri sînt încă tot neîndestulătoare. Condițiile acestea sînt condiții, dar ele nu ajung. Aceste structuri tripartite nu ar produce „cultura“, dacă ele nu ar suferi în prealabil o dezaxare, o nouă orientare, prin aceea că sînt puse în slujba existenței în orizontul misterului și în vederea revelării. Ființa, care odată și odată avea să devină om, fusese deja înzestrată cu spirit, fără ca prin aceasta să se fi declanșat actul creator de cultură, căci cultura mai implică și „categoriile abisale“, în afară de cele ale conștiinței. Ființa preumană era înarmată cu depline și agere facultăți intelectuale; ea era capabilă, de pildă, de cunoaștere paradisiacă directă, conceptuală, dar această situație și aceste aptitudini nu conduc prin însăși firea lor la creația de cultură. Pentru ca ființa preumană să devină om, ceea ce înseamnă creator de cultură sau cel puțin părtaș la climatul ei, era necesar ca în ea să se declanșeze de fapt și cu toată energia o nouă și singulară mutație ontologică, un nou mod de a exista, modul de a exista în orizontul misterului și pentru revelare. *În momentul cînd această mutație s-a făcut, spiritul a fost structural dublat prin garnitura categoriilor abisale.* Înainte de a izbucni această mutație ontologică și acest concomitent spor structural, ființa preomenească trăia cu toate structurile sale, cu organismul, cu sufletul și cu

spiritul său, în orizontul lumii concrete și pentru autoconservare, sau predominant-instinctiv pentru așezămîntul speciei. Ființa preomenească se găsea deci în situația de a produce o civilizație astilistică, o armătură tehnică, ca și atîtea animale de altfel, dar nu era în stare nici măcar să schițeze o creație culturală, fiindcă îi lipseau pentru aceasta condițiile în adevăr decisive și esențiale: modul ontologic în orizontul misterului în vederea revelării și categoriile abisale.

E absolut sigur, cu alte cuvinte, că în univers civilizația de tip astilistic a apărut mai curînd decît cultura. O dovadă în această privință e produsă și de împrejurarea negrăit de concludentă că forme de civilizație, cu ansamblul lor de unelte și obiceiuri în vederea autoconservării, se găsesc în remarcabilă diversitate în ocolul de viață al celor mai felurite animale cărora nu li se poate contesta calitatea autorică; totuși nici un animal nu poate fi citat ca autor de cultură dacă privim cultura drept ceea ce este, adică drept revelare metaforică și în tipare stilistice a misterului. Nici spiritul nu este deci prin el însuși creator de cultură, dar nici complexul structural: organism-suflet-spirit nu poate fi socotit prin sine însuși creator de cultură. Spre a se ajunge la cultură trebuie ca întreg acest complex structural (organism-suflet-spirit) să îndure o dezaxare și să se angajeze efectiv pe un anume drum, menit mai mult zborului decît tălpilor. Iar aceasta nu se întîmplă decît în clipa cînd un asemenea complex morfologic e încapsulat de o foarte determinată mutație ontologică și de un anume spor structural: de modul cu totul particular de a exista în orizontul misterului și în vederea revelării, și de garnitura categoriilor abisale. Cum și de ce se declară în ființa pe cale de a deveni „om“ această mutație onto-

logică cu sporul structural adiacent e o chestiune aparte. Mutațiile ontologice sînt după părerea noastră fapte de temelie în așezările lumii, pe care cunoașterea trebuie să le accepte ca atare; ele țîșnesc pur și simplu, sau se rostesc precum cuvintele Duhului de peste ape în zilele Facerii. Problema fiind de natură cu totul metafizică, ne-o rezervăm pentru altă dată; și pentru a nu ne tăia drumul de-a dreptul spre ea, ne salvăm după o icoană. Împrejurarea că paternitatea culturii noi nu o atribuim în nici un caz „spiritului“ ca atare, cum au înțeles s-o facă atîtea filozofii idealiste, ne pune la adăpost de primejdia de a da culturii un tîlc prea intelectualist, pe de o parte, și prea strîmt pe de altă parte, adică un tîlc prin „idei“ în înțeles de entități metafizice.

În teoria noastră despre cultură, nu intervin în nici un fel „ideile“ cu care au operat așa de mult platonismele de toate nuanțele și în special filozofia idealistă germană. Autor al „culturii“ este *subiectul uman* în care s-a purces, ireversibilă, o singulară mutație ontologică plus sporul categorial adiacent. „Inconștientul“ intervine în creația culturii imprimînd acesteia categoriile sale abisale. Idealismul filozofic, platonice și germanic deopotrivă, a ignorat tocmai acest inconștient înzestrat cu categorii speciale, care formează o garnitură completă în felul său, suficientă sieși, cosmo-genetică.

Să reluăm firul. Cu omul „deplin“ apar în cosmos o nouă rînduială, un nou orizont, un nou destin, și concomitent unele secrete finalisme metafizice cu totul aparte, inexistente pînă aici. Distribuind cu tactul necesar toate aceste aspecte în cadrul metafizic pe care ele îl comportă, se va

înțelege mai lesne în ce măsură omul este mai mult decît o simplă „specie“ între atîtea altele:

1. Omul e înzestrat cu un mod ontologic specific; el există în orizontul misterului și încearcă revelarea acestuia prin plăsmuiri de cultură. Revelarea e totdeauna metaforică.

2. Omul e înzestrat cu ceea ce am numit „categorii abisale“, adică cu funcții care îngăduie o depășire a lumii concrete imediate, dar care în același timp îl împiedică de a revela în chip absolut, pozitiv-adekvat, misterele.

3. Aceste categorii abisale, stilistice, de existența cărora luăm act datorită eficienței lor, pot fi socotite pe alt plan ca tot atîtea momente într-o rînduială metafizică, ca „frîne transcendente“ cu ajutorul cărora Marele Anonim (centrul existenței) ne împiedică, în avantajul nostru și al existenței în general, de a ne substitui lui, și cu ajutorul cărora sîntem menținuți în permanentă stare creatoare.

Nici animalul, nici antropoidul preistoric și nici chiar omul paradisiac nu sînt părtași la nici unul dintre aceste aspecte și la nici una dintre aceste rînduieli care fac din omul deplin un unic reprezentant al unui regn singular în Univers.

Ținîndu-se seama de toate aceste determinante și coordonate, cultura nu mai poate fi privită ca un lux pe care omul și l-ar permite oarecum pentru zile alese, dincolo de animalitatea sa funciară. Dar cultura nu este nici cum propune cea mai curentă definiție — un simplu sistem de atenuare a animalității, de îmblînzire a ei, sau de reacție împotriva ei. Încă o dată, cultura nu apare ca o funcție, nici pozitivă, nici negativă, a animalității. Astfel, e foarte greșit să înțelegi cultura doar ca

o diferență specifică a „omului“ al cărui gen proximal ar rămîne tot „animalul“. *Cultura poate fi determinată pe deplin numai în ordine ontologică și metafizică, iar nu în ordine naturală, căci ea este semnul vizibil al unei noi mutații ontologice în cosmos, dincolo de animalitate și spirit, o mutație în tovărășia căreia apar, precum văzurăm, noi rînduieli și noi finalisme metafizice.*

În om, animalitatea poate să coexiste cu aceste rînduieli și finalisme metafizice. Dar animalitatea lui e cel puțin încapsulată, dezaxată, și uneori parțial absorbită de ele. Înțelegerea acestui punct de vedere atîrnă în cele din urmă de înțelegerea justă a mutației ontologice despre care vorbim. Mutația ontologică se caracterizează prin izbucnirea în noi a unui nou orizont. Să însemnăm numaidecît însă că această ivire orizontică nu are deloc semnificația unui act teoretic liminar de ultimă respirație, ci se impune ca o izbucnire din adînc, inițială, anterioară tuturor actelor teoretice și plăsmuitoare, ca o condiție prealabilă a acestora, ca un implicat fundamental. Orizontul misterului, ca ambianță absolută a modului nostru de a exista, nu-l concepem așadar ca un sfîrșit, ca o regiune de limită în care procesele teoretice s-ar revărsa inevitabil ca o Dunăre în Mare.

Orizontul misterului trebuie să-l înțelegem ca *origo* unde se obîrșesc toate procesele specific umane. Acest mod răsare în om, și are aici un rol de alfa, de început, de izvor, de obîrșie, de condiție implicată, și în același timp de omniprezență anterioară tuturor actelor teoretice și plăsmuitoare. Toate aceste atribute: alfa, începutul, izvorul, obîrșia, condiția, ne invită aproape să le scriem cu majuscule, pentru a întări cel puțin sim-

bolic accentul ce-l punem pe ele cînd încercăm, destul de precar de altminterlea, să circumscriem funcția acestui orizont al misterului. Pe coama cea mai înaltă a acestor preocupări, filozofii au vorbit despre mister ca despre un corp străin, așezat la sfîrșit, la marginea extremă a cunoașterii, unde el figurează doar ca o mărturie de-abia tolerată a unei neputințe cu care se încheie aventura teoriei. Misterul a jucat un rol îndeosebi de „idee-limită“, și a fost acceptat ca încheiere provizorie sau definitivă a procesului teoretic. Nu vom afirma că, între variantele ideii de mister, n-ar fi posibilă și aceasta. După concepția noastră însă, misterul e altceva: el e orizontul propriu, inițial, al modului de a exista specific uman. Acest orizont se înfiripă în noi nu prin teoretizare, ci printr-o mutație existențială a noastră. Nu noi sîntem autorii și arbitrii acestui orizont; aici se petrece ceva cu noi. Cu acest orizont se urmărește ceva în ființa preomenească, pentru a o preface în „om“. E aici un proces din adînc care nu e în stăpînirea noastră, și deci ceva ce nu poate fi în nici un caz un rezultat teoretic de lesnicios urcuș. Orice act teoretic și plăsmuitor, adică orice act de intenții revelatoare, presupune ca un fapt prealabil și fără de prihană acel orizont. Orizontul misterului se ridică în noi cu putere originală și ca o permanență integrată într-o amplă rînduială metafizică. Misterul, ca orizont al unui mod existențial, este deci altceva decît ideea-limită, teoretică să zicem, a „lucrului în sine“, care nu e desigur decît una din multele variante „teoretice“ posibile ale ideii de mister. Operăm așadar o deosebire între protomister ca orizont inițial și ideea de mister care se precipită în nenumărate

variante sub acțiunea directă și ca o consecință a proceselor teoretice ale cunoașterii. (Am analizat toate variantele în studiul despre „cunoașterea luciferică“, și ne-am permis să schițăm chiar o topografie a acestor variante.)

Modurile ontologice ce se afirmă în lume, prin salturi care nu cer deocamdată să fie lămurite mai din adânc, alcătuiesc împreună o ierarhie, o ierarhie bine încheagată cu părți care se îmbucă, cu temelii, cu țiței, cu bolți. Rînduielile superioare încapsulează pe cele de jos. Modul anorganicului de pildă poate să se afirme independent, dar în același timp el manifestă o ciudată predispoziție de-a intra în slujba organicului, și de a fi astfel încapsulat de acel organic. Fie vegetal, fie animalic. Iar modul anorganic și cel organic împreună se comportă la fel față de cel uman. Modul uman se bucură de-un răsfăț cosmic; nu individul, dar modul ontologic. Prin procesul de încapsulare, modul inferior este închis în rînduiala mai înaltă, fără de a-și pierde cu totul autonomia. Autonomia modului inferior suferă doar diminuări, putînd fi cu succes utilizată într-un nou întreg. Rămîne firește o întrebare deschisă dacă are sau nu loc vreodată o totală sincronizare a modului inferior în raport cu cel superior. Avem însă impresia că intrarea în slujbă nu e împreună cu totala renunțare la suveranitate. De altfel, în natură, „slujba“ și „suveranitatea“ nu sînt deloc antinomice. Ce concluzii putem scoate de aici cu privire la modurile de existență ale conștiinței umane?

În conștiința umană pîlpîie, după cum am spus, modul existenței în lumea imediată și pentru autoconservare, care mod este încapsulat de modul

ontologic superior, adică de existență în orizontul misterului și pentru revelare. Omul, în calitatea sa de ființă conștientă, are ceva de amfibiu, el posedă latitudinea de a respira cu alternanțe de accent în două orizonturi cu totul diferite. Omul nu poate să-și anuleze după bunul său plac unul din aceste două orizonturi. Orizonturile conștiinței umane, cel al lumii concrete și cel al misterului, îngăduie însă actualizări de intensitate felurită. La stîrpirea unuia dintre orizonturi nu se ajunge decît poate în cazuri patologice. Din pricina cadenței posibile, conștiința omului se va manifesta *dualist* chiar în domenii care, privite separat, s-ar crede că trebuie să formeze întreguri indivizibile. Spre a da un exemplu, amintim că am stabilit altă dată (în *Cunoașterea luciferică*) un asemenea *dualism* în domeniul cu pretenții de unitate al „cunoașterii”. De fapt, sînt două feluri de cunoaștere, fiecare cu rosturile, cu osatura și cu articulațiile sale proprii, după cum cunoașterea se constituie în orizontul lumii date, concrete (cunoașterea paradisiacă) sau în orizontul misterului (cunoașterea luciferică). Cele două feluri de cunoaștere, diferite prin chiar constituția lor intimă, se deosebesc ca o lume de altă lume. Asemenea dualisme, în funcție de dualitatea esențială a orizonturilor, vom constata și în alte domenii care mai produc însă iluzia indivizibilității. Sînt de pildă „valori estetice” care se constituie în orizontul lumii date, și „valori estetice” care se constituie în orizontul misterului. Între aceste valori estetice, despărțite prin însăși ordinea existențială și prin orizontul în cadrul căruia ele se încheagă, s-a intercalat parcă o diafragmă ce nu admite nici un fel de osmoză. La fel există valori cognitive

care se constituie în orizontul lumii date, și valori cognitive care se încheagă în orizontul misterului. Paralel cu reliefarea acestor dualisme, se vădește încetul cu încetul și particularitatea amfibică a conștiinței umane. În studiul de față ne dedicăm problemelor estetice. Teza despre amfibismul conștiinței umane promite nesperate posibilități de orientare prin acest desiş care descurajează. S-o spunem chiar de la început. Analiza structurilor și valorilor estetice a ignorat pînă acum tocmai punctul de vedere cel mai rodnic: dualismul ontologic și de orizonturi. Acesta ni se pare în definitiv viciul capital al esteticii de pînă acum. În funcție de fiecare dintre cele două moduri existențiale, cu orizonturile lor specifice, se constituie valori estetice (atît pozitive cît și negative) care sînt pur și simplu nontransponibile dintr-un orizont într-altul. Astfel, „frumosul“ (esteticul pozitiv) ce se constituie ca valoare în orizontul lumii date nu e transponibil în orizontul misterului și al revelărilor, unde „frumosul“ (esteticul pozitiv) implică cu totul alte criterii. Vrem să spunem cu alte cuvinte că în fiecare din cele două mari orizonturi se încheagă valori estetice atît pozitive cît și negative, absolut eterogene, ireducibile. Considerațiile preliminare cam schițate de mai sus ne-au fost impuse de necesitatea de-a iniția pe cititori în premisele filozofice și metafizice ale unui studiu în care ne propunem să examinăm structurile estetice ale artei și valorile care intervin, direct sau indirect, în creația și degustarea operei de artă. Un asemenea examen nu e cu putință fără de demarcarea precisă a ținuturilor. A fost desigur necesar să insistăm asupra existenței în mister și pentru revelare ca existență specific

umană, fiindcă numai în acest cadru vom dobîndi înțelegerea justă a operei de artă în calitatea ei de creație de cultură. Și a fost necesar să facem amintire despre dualismul orizontic al conștiinței umane, fiindcă numai astfel sîntem puși în situația de a da o legitimă și largă platformă unei importante legi (legea nontransponibilității) de care ne vom ocupa mai târziu și despre care de pe acum putem afirma că e chemată să asigure definitiv autonomia radicală a esteticului artistic față de esteticul natural, și de a împiedica o dată pentru totdeauna alinierea acestora.

DESPRE ARTĂ ÎN GENERAL

Cadrul teoretic fixat în capitolul prim al studiului ne permite cîteva considerații asupra unor probleme cu totul disparate în aparență. Ne hotărîm pentru acest drum, fiindcă problemele la care ne referim îngăduie, datorită comunității lor de cadru, o soluție promptă și imediată. Astfel, considerațiile generale și preliminară ne invită să vorbim:

1. despre definiția artei și despre simțurile preferate de întruchiparea artistică;
2. despre geniu și talent;
3. despre originea și funcția artei;
4. despre paralelismul ramurilor culturale și despre imposibilitatea unei ierarhizări a artelor și genurilor.

Definiția artei și simțurile preferate. Ne este interzis deocamdată să ne gîndim la o „definiție“ a artei în accepția strictă a cuvîntului. Dar pregătim terenul pentru o asemenea definiție. Sub unghiul geniului proxim, arta este „creație de cultură“. Ca atare, arta posedă dimpreună cu creația mitologică, metafizică și cu construcțiile științifice, nota comună că este încercare de a revela misterul. Știm însă că orice încercare de a revela

misterul se face efectiv în chip metaforic și în tipare stilistice (categorii abisale). Revelarea depășește totdeauna lumea dată; totuși ea nu reprezintă decât o simplă aspirație, o aspirație limitată și înfrînată: revelarea e limitată prin firea ei, substanțialmente metaforică, și înfrînată prin categoriile abisale, care pun oricum un paravan între noi și mister. Arta, în calitatea ei de creație culturală, participă din plin la toate aceste note. Natural că, la notele care revin artei în virtutea genului ei proxim, trebuie să adăugăm numai decît și diferența specifică în raport cu celelalte domenii ale culturii. Diferența specifică a artei în raport cu celelalte creații de cultură constă într-o particularitate despre care nu putem da deocamdată decît o vagă demarcație. Arta încearcă a revela misterul prin mijloace care țin de planul sensibilității sau al concretului intuitiv. Metaforicul, cu masa sa de semnificații, și categoriile abisale trebuie, pentru a da împreună opera de artă, să echivaleze cu o izbîndă în material accesibil simțurilor (în cazul poeziei într-un material corespunzător — în material de limbă și de imaginație concretă). Din această întîie închegare a nebuloasei se desprinde un aspect asupra căruia urmează să ne oprim un moment. Aspectul e îndeajuns de cunoscut și ne iese în cale la întîiul contact cu teoria artei; cu toate acestea, el n-a prea putut să fie cu adevărat „legitimat“ pînă acum. E vorba în principiu despre „materialul“ și, în consecință, despre „simțurile“ la care arta face apel. Atenție! *Categoriile abisale țin în chip esențial de constituția artei.* Iată o propoziție la care vom reveni adesea. Ea ne dă și cheia pentru înțelegerea aspectului în discuție. *Materialul* în care se realizează arta trebuie să fie

de așa natură încît să îngăduie prin felul său *captarea prin categorii abisale*; arta va face deci apel la văz, la auz, la pipăit, dar nu și la miros sau la gust. Mirosul și gustul sînt simțuri discriminate. Pricina discriminării mirosului și gustului pe de o parte, și a preferinței vădite acordate văzului și auzului pe de altă parte, a fost căutată îndeobște într-o ierarhie așa-zicînd etică a simțurilor. Dar ce caută etica în această chestiune, și care e criteriul pretinsei ierarhii? S-ar putea, desigur, indica un criteriu al discriminării și al preferinței arătate, dar acesta ar fi tocmai cel ce se desprinde din valorificarea artistică — ceea ce revine oricum la o învîrtire în cerc. Și totuși problema e destul de simplă! Mirosul și gustul sînt simțuri menite să ne pună în contact cu materii care refuză prin însăși natura lor o prelucrare în tipare stilistice. Lipsind orice posibilitate de modelaj stilistic în materia mirosului și a gustului, nu e decît prea firesc ca *arta* să nu uzeze de aceste simțuri. De unde nu urmează însă că mirosul și gustul n-ar interveni niciodată în fenomenul estetic. În anume cazuri, aceste simțuri participă efectiv la reacția estetică, și anume la reacția estetică în fața fenomenelor *naturale*. Complicitatea lor e chiar cert atestată cînd e vorba despre esteticul natural. Frumusețea unei păduri, a unor livezi, a unor fructe etc. e resimțită cu intensitate și datorită colaborării mirosului și gustului. Frumusețea unei păduri se simte și cu nările. Frumusețea unui fruct se simte și cu cerul gurii. Aceste simțuri sînt totuși staruitor ocolite în artă, fiindcă materiile lor se opun modelajului abisal și nu se supun categoriilor secrete care intră *constitativ* în ființa *esteticii artistice*. (Cu toate acestea, ocazia

și posibilitatea de a utiliza materiile acestor simțuri sînt date și în artă, anume în poezie, unde ele intră ca „îmage” și „cuvînt”, ceea ce reprezintă însă o materie fixă; în această ipostază, ele suportă un modelaj prin categorii abisale. În chip excepțional, mirosul poate să participe și direct la ordinea artistică, dar numai într-un fel foarte secund, ca un moment auxiliar, de exemplu mirosul de tămîie în misterele rituale.) Am etalat cîteva argumente care arată că simțurile mirosului și al gustului sînt ocolite în artă numai în măsura rezistenței pe care materiile lor o opun modelajului abisal. Să remarcăm de altfel că și văzul posedă în hotarele sale unele materii, cele fluide și gazoase, întrucîtva și cele transparente (sticla), care se împotrivesc cu îndîrjire modelajului stilistic sau refuză net aceste tipare. În consecință, asemenea materii sînt întrebuițate în artă numai foarte condiționat, și numai ca momente angajate într-un întreg stilistic în care ele își au rolul subordonat, înzestrate fiind cu o funcție cu totul specială (apa în arhitectură ca element dinamic — terasa, la fel sticla, tot în arhitectură, ca mediu optic de distribuție a luminii). Pipăitul, avînd contact nemijlocit cu materia solidă captabilă prin categoriile abisale, se afirmă din plin ca simț artistic, formînd un cuplu cu văzul. Și iarăși, auzul posedă la rîndul său și el unele materii (zgomotele) a căror structură haotică nu poate fi organizată și controlată în măsură să accepte tipare stilistice. La drept vorbind, indiferent de simțuri, materiile care prin firea lor se împotrivesc tiparelor stilistice nu sînt agreate ca mijloace de întruchipare artistică. Materiile unora dintre simțuri (ale mirosului și gustului) sînt în totalitatea

lor asemenea materii recalcitrante și deci foarte inapte de a intra în slujba artei. Când s-a vorbit despre simțuri nobile și inferioare, și când s-a rostit osînda împotriva celor inferioare, s-a făcut mai curînd un fel de teologie estetică decît o analiză reală a situației. Ca și cum între simțuri s-ar fi instalat o ierarhie ca între cetele îngerești. De fapt, nu anume simțuri sînt prohibite în artă, ci numai anume materii sau aspecte fizice care prin natura lor sînt inapte modelajului stilistic. Dar asemenea materii excomunicabile și nemiruie se găsesc în hotarele tuturor simțurilor. Din întîmplare, cele cu care mirosul și gustul vin în contact sînt tocmai sub acest unghi decisiv ilustrări clasice ale nulității și inaptitudinii stilistice.

Observații cu privire la geniu și talent. Opera de artă, ca și celelalte creații de cultură, este, ca intenție, act revelator de mistere. Opera de artă, ca și celelalte creații de cultură, rămîne însă substanțialmente metaforică în raport cu misterele și izolată de acestea prin categoriile abisale. Spre deosebire de celelalte creații de cultură, actul revelator al artei se încearcă prin mijloace care țin de sensibilitate, de concretul intuitiv. Această definiție de primă aproximație a artei, cea mai generală și mai inofensivă cu putință, ne dă posibilitatea de a lua în dezbatere unele probleme de palpitant interes și mult discutate în tratatele de estetică. Creația operei de artă implică, precum se afirmă, geniu și talent. Atragem în cercul preocupărilor problema dificilă a geniului, cu intenția mărturisită de a-i da o soluție în cadrul teoretic în care tocmai ne găsim. Geniului, în ordine culturală, îi acordăm o calitate care rezultă din semnificația ontologică și metafizică a culturii. În această înaltă

perspectivă, geniul este darul *de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului, și mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatoare și de tipare abisale*. Acest dar revelator, metaforic* și stilistic, conferă „geniului” prestigiul de suprem reprezentant al destinului uman. Evident, geniul trebuie socotit ca fiind la vatra sa, nu numai în artă ci în toate ramurile de cultură, exact în măsura în care cultura se înjghebează prin acte revelatoare. (Există desigur și în ordinea „existenței în lume și pentru autoconservare” un pendant al geniului pe care l-am numi însă mai curînd „ingeniozitate”. Sînt desigur domenii în care cultura și civilizația se amestecă sau se încalecă, și unde, prin urmare, geniul și ingeniozitatea pot să stea alături și să colaboreze.) Cu o risipă de energie vrednică poate de alte cauze, s-a căutat să se analizeze geniul sub unghi psihologic sau psihopatologic. Cu acest fals scientism nu putem fi de acord. În adevăr, toate acele studii biografo-psihologice în care s-au complăcut deceniile din urmă, și în care adesea s-a propus chiar un indicator oarecum farmaceutic cu privire la dozajul de inteligență, imaginație, pasiune, sănătate și patologie care ar face pe omul de geniu, reprezintă cel mai penibil efort de a degrada metodic și prostește un nobil subiect. În lipsa unei definiții a geniului în funcție de ordinea existențială în care el își îndeplinește destinul, s-a lucrat cu o pseudodefiniție de analiză cantitativă și de dozaj, ca și cum trăsăturile psihologice ale unui ins de geniu oarecare ar putea să oblige la o formulă generalizatoare. Dacă vrem să ne închidem

* V. în *Geneza metaforei* sensul larg dat acestui cuvînt.

cu orice preț calea către definiția geniului, credem că nu se găsește o metodă mai bună decât această destrămare și ciopîrtire psihologică. Analiza fiziologică-psihologică și psihopatologică seamănă cu încercarea de a scoate apă dintr-o fîntînă cu sita. Între scop și mijloc, incompatibilitatea e desăvîrșită. În problematica geniului, asemenea metode au trebuit să eșueze din mai multe motive, printre care cel mai important ni se pare următorul: geniul este un termen care implică un complex de valori și îndeplinirea unui anume rost într-o *rînduială ontologică*. Pe care dintre semenii dumitale îl vei socoti un om de geniu, pentru ca dintr-un așa-zis dozaj psihologic să scoți o formulă generală, dacă din capul locului nu ai o definiție a geniului, o definiție cel puțin aproximativă care să te călăuzească? Nouă ni se pare că o asemenea definiție nu se poate obține decât în cadrul unei filozofii a culturii. Geniul e un dar într-o anume rînduială ontologică. Un dar admirat pentru roadele sale, la care aspiră modul de existență specific uman. Geniul, în care ne-am obișnuit să vedem o supremă lamură, nu poate fi definit decât în funcție de termenii care dau un relief specific existenței umane. Existența umană este, după cum am arătat, un mod de a fi în orizontul misterului, un mod care cere ca un corolar actul revelator. **Dar** geniul acesta este: existență de o intensitate excepțională în orizontul misterului, și în primul rînd darul revelator. **Darul revelator** coincide, în ordine umană, cu darul de a converti misterele în chip metaforic și în coordonate stilistice-abisale. Cert, sub unghi psihologic, se cer diverse condiții pentru ca darul revelator să-și atingă maximul de eficiență. **Facultățile psihice**,

și tot dozajul lor, nu au însă în raport cu geniul decât rolul de izvoare de alimentare, de alimentare a darului revelator pe care-l ține treaz orizontul misterului. Condițiile psihologice sînt nespuse de variabile. Ele se constelează de la un caz la altul totdeauna altfel. Conformația psihologică, *habitus*-ul ca atare vor sta în serviciul darului revelator; cînd acest dar nu există, sau cînd izvoarele de alimentare nu se captează pentru un debit revelator, nu se poate vorbi despre geniu, oricît de miraculoase ar fi facultățile intelectuale și sufletești ale unui individ. Opinia curentă, jertfa permanentă a noțiunilor confuze și vulgare, crede bunăoară că geniuul e pe deplin caracterizat printr-o extrem de sprintenă și ascuțită inteligență, printr-o monstruoasă memorie, printr-o tot atît de mătăhăloasă putere de muncă exprimabilă în cai-putere, printr-un irezistibil vulcanism pasional și prin mai știm noi ce. Toate aceste trăsături sînt însă destinate să ne conducă numai pînă în pragul aplauzelor care exaltă geniile de varieturi. Pe scenele de reputație îndoielnică ale cabaretelor, se îmbie cîteodată prilejul de a admira calculatori nomazi, fără hîrtie și fără creion, fără tablă și fără cretă, care scot prin operații ciudate care n-au nevoie decât de creierul lor rădăcina pătrată din numere de zeci de cifre. Acești calculatori sînt desigur în felul lor niște „fenomene“, cîteodată cu totul excepționale; din nefericire, din asemenea fenomene n-a sărit însă niciodată, ca dintr-o minunată cremene, nici cea mai mizeră scînteie revelatoare în domeniul matematic. Un Descartes a fost un geniu matematic, revelînd legi secrete ale acesteia, ceea ce nu l-a împiedicat să fie un destul de stîngaci și neglijent calculator.

Cînd cineva e în stare bunăoară să scrie într-o simplă și singură viață de om cîteva mii de cărți, manifestîndu-se poligrafic în toate ramurile literaturii, dar în toate deopotrivă de mediocru, ne găsim desigur în fața unui „fenomen” — dar atît, căci epitetul genialității îl vom rezerva unor apariții de altă vrednicie. O distincție netă trebuie să se facă pe urmă între „geniu” și formele cele mai acute ale „intelenței”. Hipertrofia unei facultăți ispitește lesne la rostirea unor judecări nepotrivite. Să nu uităm că un Mozart sau un Cézanne nu s-au distins cîtuși de puțin prin strălucirea intelenței; nu mai puțin însă ei au fost genii de mărimea întîi. Dacă am fi ținuți să măsurăm geniul în „grade” de intelență de numărat pe răboj, ar trebui să credem că un Shaw, stăpînul uneia dintre cele mai complexe și mai subtile intelențe din cîte natura a aprins pe pămînt, ar fi superior unui Shakespeare. Și exemplul pentru a ilustra deosebirea între geniu și intelență nici nu e tocmai bine ales, fiindcă nici Shaw nu e lipsit de geniu, și nici Shakespeare nu a fost lipsit de intelență. Ne amintim să fi citit cîndva amintirile de student ale unui matematician care se găsea la Zürich, membru al aceluiași club din care făcea parte și Einstein în întîia sa junețe. În ședințele periodice ale acelu club se discutau probleme de specialitate. Cel mai răsărit printre ei era un rus, de o intelență vie, pătmașă, suplă, și cu totul ieșită din comun. Dacă între membrii clubului ar fi apărut atunci un oracol pentru a le spune că printre ei se găsește unul care va revoluționa fizica, toți fără excepție s-ar fi gîndit la acel rus, dar nimeni la Einstein. Iată cum chiar și într-un teritoriu preferat al intelenței, ca fizica

și matematica, unde această facultate s-ar părea că ne bucură de-o suveranitate nediscutată, „geniul” înseamnă altceva decît pură „inteligență hipertrofiată” și dinamizată de un fermecat temperament. Ceea ce ne face să stăruim asupra acestui aspect este o prejudecată foarte curentă și criteriile false ale oamenilor noștri de așa-zisă cultură. Opinia publică confundă prea adesea „geniul” cu hipertrofia unor însușiri secundare ale geniului, cu hipertrofia unor însușiri de care geniul nu are numai decît nevoie și la care el nici nu aspiră. Geniul, constînd în primul rînd în darul revelator datorită căruia misterele lumii sînt convertite în creații de cultură, în metafore, viziuni, construcții, întruchipări de pecete stilistică, refuză să fie asemănat cu fenomenele de cabaret, adică cu fenomenele de hipertrofie a unor însușiri secundare, hipertrofie care nu poate fi clasată decît la rubrica monstruosului.

În comparație cu geniul, caracterizat printr-o puternică eficiență a matricei stilistice și prin darul revelator sau de convertire a misterelor, „talentul” apare ca un dar auxiliar, totdeauna circumscris prin specificul domeniului în care se manifestă individul creator. În artă, căci de ea ne ocupăm de astă dată, talentul denumeste mai cu seamă darul, perfectibil pînă la virtuozitate, de a stăpîni materia sensibilă, în vederea unei valorificări a ei într-un proces revelator. Și deoarece materia sensibilă, imaginea și cuvîntul au atîtea laturi care solicită să fie integrate în procesul revelator, se va înțelege de ce talentul se diversifică în fel și fel de subtalente. Cuvîntul talent indică de fapt o mulțime de destoinicii utile în lupta cu materialul, destoinicii care colaborează la revelare și converg

în creația artistică. Talentele sînt multe și se oțlesc în contactul cu materia. Ele se diversifică după necesități și după rezistențele inerente materiei în care se realizează cutare sau cutare artă.

Teoria despre originea și funcția artei. Problema originii și funcției artei e încă deschisă. Soluțiile propuse în cursul timpului sînt multe, dar nesatisfăcătoare. Astfel, s-a găsit un simulacru de justificare a artei, atribuindu-i-se funcția de joc sau rolul tonic de a intensifica vitalitatea. Alții au interpretat arta ca vis, ca expresie compensatoare a unei deficiențe sau a unui dezechilibru psihic individual. Aceste soluții denaturează sau simplifică situația pînă la caricaturizare. Condițiile pur biologice, sau cele care țin oarecum de tehnica fi-rească a echilibrului psihic, nu înlesnesc întru nimic înțelegerea originii și funcției artei, căci aceste condiții nu pot să dea rezultate care trec dincolo de natura lor; astfel, energia psihobiologică a unui individ poate să se descarce desigur în „joc“, dar nu în „artă“; iar nevoia de a înteți sentimentul și ritmul vital ar face desigur apel, cu mai multe șanse de a fi satisfăcută, la anurne băuturi, la anume sucuri de plante și la elixire dătătoare de fericire, decît la artă. Deficiențele și dezechilibrele psihospirituale pe de altă parte se rezolvă și-și găsesc un deznodămînt, datorită întocmirilor firești, mai curînd în visuri decît în artă. Arta nu poate fi produsul unor asemenea condiții din foarte multe motive, și mai ales din motivul binecuvîntat că ea ar trebui în cazul acesta să suporte criterii de apreciere în consecință, adică o apreciere dictată de criterii care alimentează interesul nostru pentru joc sau pentru droguri sau pentru succesul terapeutic. Se știe însă că arta cere să fie cîntărită după

criterii imanente ei. Faptul e așa de simplu și de capital, încît nu s-a ținut niciodată seamă de el cu seriozitatea cuvenită. Acele multiple efecte ale artei care par a justifica o apropiere de joc, de setea de vitalitate sau de tehnica terapeutică, sînt cu totul lăaturalnice și nu pot să fie amestecate în definiția artei decît cu riscul de a zădărnici orice înțelegere. Arta e apreciată în lumina unor valori imanente ei. Propoziția aceasta așa de clară se impune cu putere de axiomă, dar ea n-a fost privită niciodată drept ceea ce este — drept dovadă peremptorie că arta nu poate fi explicată prin condiții de felul celor pomenite mai sus. Apariția artei și a celorlalte creații de cultură presupune un anume *mod ontologic*. Orice tentativă de a explica originea și funcția artei, fără a se ține seama de modul ontologic în orizontul misterului ca implicat fundamental al omului, e condamnată din capul locului.

Arta nu poate să apară decît ca rezultat și semn vizibil al existenței în orizontul misterului. Arta este unul dintre mijloacele cu care omul, angajat pe traiectoria actelor revelatoare, se integrează în destinul său specific. Arta nu poate fi lămurită prin orînduieli biologice nici „psihologice“, și în nici un fel ca fenomen în directă filiație cu apariția omului ca specie animalică. Imanența valorilor este un aspect esențial al artei și constituie o dovadă decisivă că arta se ivește în cosmos ca moment într-o rînduială ontologică și metafizică aparte. Spre a ne lămuri apariția artei, vom recurge așadar la un temei dintre cele mai profunde — la o mutație ontologică. Arta, la fel cu celelalte creații de cultură, trebuie s-o privim și s-o înțelegem ca simptom al unui anume mod ontologic

care pune între om și antropoid o distanță mai abruptă decît aceea de la specie la specie, și anume o distanță ca de la regn la regn. Tentativele, fie biologice, fie psihologice, fie psihopatologice, de a explica originea și ființa artei sînt eronate în însuși principiul lor, întrucît ele vor să reducă un regn superior la un regn inferior, să facă nefăcută o mutație ontologică sau, vorbind la figurat, să scurteze geneza cu o zi.

Paralelismul ramurilor culturale. Arta reprezintă, ca și celelalte creații de cultură, un act de intenție revelatoare în raport cu misterul. Rezultatul actului de intenție revelatoare este opera; iar opera se definește ca un precipitat metaforic impregnat de categorii stilistice. Categoriile abisale reprezintă desigur tot atîtea vaduri de ieșire din lumea concretă, dar totodată ele sînt și frîne care zădărnicesc revelarea absolută, pozitiv-adekvată, a misterelor. Ne găsim izolați de misterele spre care aspirăm, atît prin metaforismul inerent creațiilor de cultură, cît și prin categoriile abisale care li se imprimă stilistic. Arta este o aspirație înfrînată spre revelarea misterului (ca și toate celelalte creații de cultură). Din această situație nu ne este dat să ieșim, și nici nu ar fi bine să putem ieși. Dată fiind această stare de lucruri, se pune întrebarea dacă există o ierarhie de drept între ramurile culturii. Sau poate chiar o întîietate a artei într-o asemenea ierarhie. Întrebarea se rezolvă de la sine, de îndată ce am pătruns paradoxul poziției umane în univers. Dacă toate creațiile de cultură, inclusiv arta, sînt revelări transcendent înfrîinate ale misterului, înțelegem numaidecît că nu se mai poate vorbi în chip serios despre o ierarhie a ramurilor de cultură. E un fapt istoric

cunoscut că filozofia romantică germană, mai ales cea de nuanțe idealiste, a fost necurmat preocupată de problema unei ierarhii în cadrul culturii. Toți gânditorii idealiști și în general romanticii erau pătrunși de credința unei așezări verticale a ramurilor culturale. De altfel, dacă ținem seama de metafizica lor, găsim foarte normal ca ei să se fi gândit la o asemenea scară de valori. Nucleul metafizicii lor era propoziția rostită sau nerostită care echivala *absolutul* cu „ideea“. „Absolutul este idee“: aceasta este premisa mărturisită sau tacită a sistemelor idealiste și romantice. Artă, mitologie, religie, filozofia, metafizica ar avea menirea de a realiza într-un fel absolutul; care absolut însă era văzut dintru început în chip dogmatic ca *idee*. În această constelație teoretică, se pune de la sine problema: Care dintre ramurile de cultură este organul cel mai propriu pentru a reda absolutul ca „idee“? Filozoful Schelling, cucerit probabil de flora genială a poeziei germane din timpul său, n-a șovăit să dea răspunsul: Organul absolutului este arta. „Artă“ ar fi, după Schelling, mijlocul cel mai potrivit al absolutului ca „idee“; arta ar prezenta cele mai desăvârșite garanții de acces în absolut. Un Hegel, la rîndul său, a căutat dimpotrivă să prezinte arta drept o formă inferioară a realizării ideii, și de la această osîndă de caracter general el nu s-a îndurat să facă excepție nici măcar cu arta greacă, în care el vedea de altfel forma cea mai perfectă a artei ca artă. Marele dialectician al ideii afirma cu o convingere inalterabilă că organul cel mai indicat pentru realizarea absolutului ar fi „filozofia“. Alți gânditori romantici au acordat o înțîietate mitologiei sau religiei. Fata morgana a ierarhiei i-a urmărit pe toți

într-un fel sau altul. S-ar putea lua notă, sub beneficiu pur informativ, și de o fază mai târzie a hegelianismului. În momentul cînd extrema stîngă hegeliană a făcut pasul decisiv spre dizolvarea metafizicii, accentul a trecut asupra „științei“ (Feuerbach). Se știe ce a urmat. După falnica prăbușire a idealismului, a urmat pentru multe decenii un spirit cultural dominat de lozinca specialismului. Datorită procesului istoric alimentat deopotrivă de stînga hegeliană, de pozitivismul în floare, dar și de scientismul la modă, ramurile culturii puse sub egida spiritului specialist au fost *de facto* „paralelizate“, iar problema ierarhiei ramurilor culturale a fost părăsită fără de a-și fi găsit o soluție teoretică. Avem de-a face aici cu un caz cînd o problemă dispăre, nu fiindcă ar fi fost mulțumitor rezolvată, ci fiindcă lumea s-a plictisit de ea, fiind prea obosită să lovească snoopii veșnic în aceeași bătătură. Dar a părăsi o problemă din oboseală nu înseamnă a o soluționa. Teoria noastră, definind creația de cultură ca revelare metaforic limitată și stilistic înfrînată a misterului, îngăduie o reluare a problemei și totodată o rezolvare a ei, principal deosebită de cea propusă de către gînditorii idealști și romantici. După concepția noastră, *absolutul* este „mister“ iar nu „idee“; concepția idealistă care închipuie absolutul ca „idee“ reprezintă după părerea noastră deja o revelare de natură metaforică și configurată stilistic a misterului. Concepția idealistă-romantică despre „absolut“ păcătuiește printr-un exces de imaginație. Pe o asemenea concepție nu se poate clădi o filozofie a culturii. Echivalarea *absolutului* cu „ideea“ e vina tragică a urmașilor imediați ai lui Kant. Aici trebuie căutată originea neajun-

murilor esteticii și metafizicii idealiste și cauza ultimă a prăbușirii lor. Absolutul nu este „idee“, absolutul pentru om nu poate fi decît „mister“, căci între absolut și noi se intercalează totdeauna metaforismul nostru revelator și categoriile noastre stilistice care ne *izolează de absolut*, după o înaltă rînduială și chiar în avantajul nostru și al echilibrului cosmic. Creația de cultură, fiind în toate cazurile o revelare metaforic limitată și stilistic înfrînată a misterului, este cel puțin în principiu totdeauna egal de aproape și de depărtată de absolut (misterul). Arta, mitologia, metafizica sînt apariții paralele care stau sub dominația aceleorași categorii abisale menite să ne izoleze rodnic și creator de absolut.

În asemenea condiții, e absurd să vorbești despre un organ preferat al absolutului. Nici una dintre ramurile de cultură nu este un asemenea organ. Creațiile de cultură sînt ținute la egală distanță de mister prin frînele transcendente (abisale, stilistice) care li se imprimă ca o pecete. Distanța aceasta în raport cu misterul nu este ceva accidental; ea intră, în chip constitutiv, în firea tuturor creațiilor de cultură. Cu aceasta, paralelismul ramurilor de cultură își găsește întîia oară o legitimare metafizică. E desigur cu totul altceva să te pronunți pentru paralelismul ramurilor de cultură scoțînd din buzunar o legitimație metafizică, sau să te declari pentru același paralelism sub obsesia orientării specialismului. Atitudinea specialistului față de problema în discuție este o atitudine *de facto*, dar nu *de iure*, o atitudine al cărei argument a decedat sau încă nu s-a născut.

O problemă similară este aceea a ierarhiei artelor între ele, și a genurilor în cadrul unei arte.

Gînditorii mai vechi și mai noi s-au străduit să ridice, pe temeiul unei viziuni filozofice despre rostul artei, o scară ierarhică între diferitele arte, iar în ocolul izolat al acestora, între genuri. Amintim în privința aceasta părerea lui Kant, a cărui estetică copios argumentată făcea o deosebire plină de consecințe între „frumosul pur“ și „frumosul aderent“. Disocierea, completată cu unele considerații rezultînd din înclinările personale ale filozofului, comporta o ierarhie a artelor. Filozoful criticilor socotea muzica drept cea mai complexă realizare a frumosului pur sau liber, iar poezia drept cea mai complexă realizare a frumosului aderent. Kant, spirit mai presus de toate etic, învestea morala cu o funcție numenală, sau vedea în morală cel puțin un punct de reper cît privește constituția lucrului în sine. În consecință, el manifestă oarecare rezervă față de frumosul cu totul gratuit și liber al muzicii, și împărțea elogiile poeziei, ale cărei virtuți estetice îl făceau să se simtă oricum mai aproape de tărîmul numenal, de etică. Arabescurile fără de semnificație ale muzicii nu-l încîntau prea mult. Gustul marelui teoretician era foarte embrionar: cît privește muzica, el gusta doar marșurile militare, cît privește poezia și arta în general, el gusta mai ales „alegoria“ (constatarea e cam penibilă, și totuși Kant rămîne un extraordinar estetician). Dimpotrivă, un Schopenhauer, din cale-afară vrăjit de demonia irațională a muzicii, a întors-o în fel și chip numai ca să asigure muzicii o întîietate teoretică față de toate celelalte arte. Argumentul lui e de natură metafizică. Muzica ar fi însăși gura „lucrului în sine“. Muzica ar exprima de-a dreptul chiar fondul metafizic al lumii și al vieții, acel fond profund

și tulbure unde mai are un privilegiat acces doar intuiția genială a filozofului! Celelate arte: poezia, sculptura, pictura etc. ar reda nu atît fondul lucrurilor, cît ideile platonice, adică formele supreme în care se „obiectivează“ fondul. În perspectiva noastră metafizică, socotim inadmisibilă o asemenea ierarhizare. Căci nici una dintre arte nu redă în convertire pozitiv-adekvată nici fondul absolut, nici formele supreme de obiectivare ale absolutului. Toate artele deopotrivă se definesc ca încercări de a revela misterul, ca încercări limitate și înfrîinate prin metaforismul nostru congenital și prin categoriile noastre stilistice. Convertirea absolută a misterului ne este constituțional interzisă. Categoriile abisale sînt, ca și categoriile cunoașterii, structuri de-ale *noastre*, de care se împregnează toate plăsmuirile culturale. Categoriile abisale sînt destinate să ne înlesnească un salt dincolo de lumea concretă, dar în aceeași măsură ele sînt chemate să ne izoleze de absolut, în avantajul nostru și în interesul existenței cosmice în general. Va trebui să înfrîngem deci ispita de a introduce o ierarhie în domeniul artelor. Motivul, invocat de fiecare dată că una sau cealaltă dintre arte ar avea prilejul unui mai direct acces în absolut, nu rezistă. Accesul în absolut prin plăsmuiri ne este interzis tocmai prin categoriile stilistice sau „abisale“, cum le mai numim, despre care plăsmuitorul ar crede că sînt o punte spre absolut. De reflexul categoriilor abisale se resimte structural toate plăsmuirile artistice, și acestea cu atît mai mult cu cît ele sînt mai artistice.

O ierarhizare a genurilor în cadrul unei arte oarecare, potrivit aceluiași criteriu că un gen oarecare ar deschide un vad mai fericit spre absolut,

o considerăm din aceleași motive generale la fel de eronată. S-ar mai putea vorbi desigur și despre alte criterii de ierarhizare. Astfel, artele și genurile ar putea să fie ierarhizate de pildă sub unghiul complexității inerente lor sau sub unghiul eficienței lor sociale. Dar asemenea criterii sînt foarte relative, și rezultatul obținut prin comparație depinde totdeauna de însăși calitatea operelor de artă. În general, criteriile ce pot fi luate ca bază de ierarhizare sînt foarte șubrede dacă se face abstracție de cel metafizic, singurul cu adevărat concludent și care ne interzice categoric ierarhizarea. Toate criteriile celelalte, aplicate de unul singur, sînt riscante și nu garantează nici o afirmație omenește sigură. Un gen poate să devină astfel întîiul cînd e privit sub un unghi de vedere și ultimul cînd e privit sub un alt unghi de vedere, iar alt gen tocmai dimpotrivă. Dar acest joc de-a perspectivele ar putea să bucure numai inima copiilor.

SATISFAȚIA ESTETICĂ DATORITĂ ARTEI

Insul uman suferă de o anume labilitate constituțională. Această labilitate, care ne interesează ca fapt, revine în fond la o alternanță de accent orizontic. În cele mai multe cazuri, individul, privit pentru sine, trăiește în chip apăsător în orizontul lumii date. Dar nu exclusiv. Căci și modul de a exista în orizontul misterului este în orice individ, într-un fel sau altul, totdeauna prezent, și nu mai poate fi stîrpit. Aceasta în măsura în care individul e „om“. Sub presiunea condițiilor fizice, cei mai mulți inși umani își virtualizează însă orizontul misterului care conferă insului demnitatea de om. Există însă și indivizi cu totul excepționali, care își virtualizează mai mult orizontul lumii date. Virtualizarea unuia dintre cele două orizonturi nu înseamnă suspendare sau anulare, ci mai curînd o trecere în penumbră și o disponibilizare. Nu ne facem iluzii: trăirea cotidiană, de caracter psihovital, și pe urmă faptul de a ne găsi materialmente așezați într-o lume concretă, îndrumă individul uman mai cu seamă spre virtualizarea divers gradată a orizontului misterului. Rămîne credincios, strîns atașat

definiției omului îndeosebi insul genial, fiindcă el își virtualizează orizontul misterului mai puțin și mai rar decât insul vulgar, și îndeosebi fiindcă insul genial e uneori în stare să-și virtualizeze efectiv și cu roade miraculoase orizontul lumii date. Individul genial e uneori un posedat, și își are puterile grupate și concentrate pînă la demonism în slujba acestui orizont al misterului și pe făgașul actelor revelatoare.

Orizontul misterului face desigur parte din constituția omului prin definiție și pe planul esențelor, dar, în inșii umani în carne și oase, acest orizont e susceptibil de virtualizări și de actualizări. De aici drumul duce de la sine și spre portalul întrebării: În ce constă satisfacția ce ne-o prilejuiește opera de artă? Să însemnăm mai întîi că această satisfacție e desigur de natură foarte complexă, și că deocamdată nu putem examina toate stratificările ei. Avem mai întîi impresia că satisfacția estetică ce-o dă opera de artă ascunde în indiscutabila ei complexitate un nucleu, o sferă centrală în jurul căreia se organizează reacția în întregul ei. Pe noi ne interesează deocamdată acest nucleu al satisfacției estetice datorită artei, adică cel mai lăuntric sîmbure al reacției. Complexiunile și stratificările ce i se suprapun, organizîndu-se într-un întreg solidar, se vor lămuri mai tîrziu.

Deoarece nașterea operei de artă o aducem esențialmente în legătură cu existența omului în mister și pentru revelare, ni se pare normal să aducem și efectul scontat al ei într-un raport explicativ cu același mod ontologic. Opera de artă, fiind depozitara obiectivă a unor acte revelatoare solicitate de un mister, o învestim înainte de orice cu

darul de a actualiza acest mod existențial în insul receptiv. Satisfacția ce o resimte insul ce se deschide operei de artă va fi în adâncul ei cel mai ascuns aceea de a se simți integrat oarecum cu forța în modul ontologic specific și deplin omenesc, în orizontul misterului și al revelării. Insul e copleșit de actualizarea în el a unui orizont de care el nu e străin, dar care s-a virtualizat sub presiunea vieții cotidiene. În procesul de asimilare a operei de artă, *insul*, diminuat în raport cu „esența” sa, se simte devenind *om deplin*: arta îi prilejuiește prin inițiativa simțurilor și printr-o îmbrîncire din afară această împlinire. Situația e susceptibilă de a fi formulată și astfel: în procesul de consumare a operei de artă, individul dezlănțuie într-un fel în sine geneza omului. E vorba despre repetarea în mic, în facsimil și în condiții individuale, a unei mutații ontologice. E aici satisfacția insului uman de a se vedea săltat realmente în ceea ce el este prin destin general omenesc, adică de a se vedea ridicat în rînduiala sa de regn *sui-generis* în univers. Mai simplu: în fața operei de artă, insul își simte accentul existențial deplasîndu-se efectiv spre orizontul misterului și al revelării. O sete secretă ființează în noi datorită constituției noastre, setea de a ne actualiza în orizontul misterului și al revelării, un orizont care ne aparține de drept, dar pe care ni-l mutilează condițiile vieții de toate zilele. Această sete secretă nu ne-o poate satisface lumea concretă dată, fiindcă această lume concretă nu e prin ea însăși nici mister și nici revelare. Prin ea însăși, lumea concretă dată, naturală, este cum ne apare și nimic altceva. Cerem atenția cititorilor la o nuanță. Lumea concretă naturală nu ne invită prin ea însăși la o depășire în mister;

lumea concretă poate fi desigur atrasă în perspectiva misterului, dar numai după ce acest orizont s-a declarat în noi, și chiar în acest caz ea numai „semnalizează“ misterul, dar nu-l „revelează“. Prin ea însăși, adică prin înfățișarea ei imediată, lumea concretă nu ne poate satisface nici apetitul revelărilor. *Această* satisfacție profund umană ne-o pot da numai *plăsmuirile umane*, născute de-a dreptul din existența noastră în mister și pentru revelare. Cu alte cuvinte, în satisfacția pe care ne-o dă opera de artă, trebuie să fie ceva ce nu poate fi niciodată stîrnit de simpla existență în natură, în lumea concretă imediată ca atare. Să reținem o întîie și radicală notă distinctivă a satisfacției estetice datorită artei în comparație cu satisfacția estetică datorită naturii. *Opera de artă e destinată să ne transpună prin înseși condițiile și aspectele ei obiectiv-sensibile în orizontul misterului și al revelării. Cîtă vreme natura, prin aspectele ei ca atare date, nu are deloc această destinație.* Din aceasta urmează însă că nu există nici un termen de comparație între artă și natură. Natura, precum spuneam adineaori, poate fi desigur și ea atrasă în perspectiva misterului; aceasta nu se datorează însă aspectelor ei, cu totul indiferente față de atitudinea noastră, ci exclusiv faptului că orizontul misterului s-a declarat în noi printr-o mutație ontologică. Dar și în cazul acesta, lumea concretă naturală nu ne „revelează“ mistere, ci numai ne „semnalizează“ prin „semne“ și „indicii“ *mistere* pe care numai noi ni le putem *revela* (limitat și înfrînat). Natura concretă de varii aspecte poate să stîrnească în noi și ea, la rîndul ei, satisfacții estetice, dar acestea sînt **de alt gen**. Natura, prin modul și felurile ei, **ne e dată** cum ne

e dată. În orice caz, satisfacția de a ne găsi împinși sau actualizați în orizontul misterului și al revelării e un moment cu desăvârșire absent în reacțiile estetice pe care natura le ocazionaază. Natura nu există pentru noi cu scopul de a ne transpune în orizontul misterului și al revelării; de aceea, în contemplarea aspectelor naturii nici nu căutăm satisfacții legate de o asemenea transpunere sau mutație în alt orizont. Or, opera de artă există pentru noi tocmai în această intenție de a ne transpune sau de a ne actualiza în modul ontologic specific și deplin uman al misterului și al revelării. Opera de artă e, prin toată configurarea ei, alimentată de celălalt orizont, de ceea ce poate să stîrnească satisfacții care nu se pot în nici un chip obține în condiții naturale și pe linia existenței noastre în lumea imediată. Romanticii, ce-i drept, au crezut că pot să-și permită o altă atitudine în fața naturii: pentru a spori valențele estetice ale naturii, ei au forțat nota și au socotit „natura“ ca o „operă de artă“, ca supremă operă de artă. Dar aceasta ar însemna să substituim naturii o intenționalitate care revine de drept numai plăsmuirilor umane. Atitudinea romantică față de natură, nefirească, artificială, a degenerat degrabă într-un sentimentalism estetic destul de penibil și pentru care a devenit obiect de grea dojană. Nu poți să aștepti din partea naturii ceea ce singură arta e în stare să dea, și nici invers. Un produs al naturii și un produs artistic apar în rînduieli ontologice și în orizonturi cu totul diferite; de aceea, ele nici nu produc satisfacții estetice de același fel.

După ce am izbutit să plasăm în cadrul ei normal satisfacția — sau cel puțin „nucleul“ ei — ce-o oferă arta sub unghi estetic, se cuvine să luăm în

dezbatere și părerile altor gânditori în această privință. Cu atît mai mult cu cît o asemenea trecere în revistă consolidează și punctul nostru de vedere. Nete, fără echivoc, sînt părerile idealismului și ale romantismului filozofic. Am mai amintit că Schelling, de pildă, socotea arta un organ al absolutului; aceasta fie în sensul că în artă omul ar izbuti să întruchipeze adecvațional *absolutul* ca „idee“, fie în sensul că absolutul însuși s-ar face vizibil în artă folosindu-se de om ca mijloc tehnic. Hegel, la rîndul său, definea arta ca o etapă în autorealizarea tot mai înaltă a ideii, a absolutului. Arta nu e privită de astă dată ca organ unic și preferat al absolutului, dar i se îngăduie o valoare în măsura în care ea ar fi în stare să dea o transparență sensibilă ideii. E aici un capital ideologic de bază care a circulat generos prin toată estetica și critica literară a epocii romantice. Ce-ar fi satisfacția ce o resimte omul față de opera de artă dacă am privi-o în lumina idealismului și romantismului filozofic? Satisfacția estetică datorită artei s-ar lămurii prin aceea că opera de artă ar conferi omului o conștiință dumnezeiască. De o manieră sau alta. Această îmbogățire a omului cu o conștiință divină ar putea să aibă loc, după concepțiile idealiste și romantice, în diferite chipuri: de exemplu, în sensul că divinitatea — absolutul, logosul, ca un principiu impersonal — se substituie omului, realizîndu-se prin el, sau în sensul că individul genial ar fi un organ prin care se exprimă o divinitate de sine stătătoare. Divinitatea ar invada pe calea inspirației în sfera umană, cauzînd aici creații de artă care ar putea fi privite ca tot atîtea revelații absolute. În consecință, sporul de conștiință pe care omul îl resimte în fața

operei de artă ar putea fi interpretat în termenii idealişti și romantici ca o expansiune a omului în divinitate sau ca o inducție divină în om, sau în general ca o realizare în sfera umană, într-un chip sau altul, a absolutului dumnezeiesc. După idealişti și romantici, conștiința umană dobândește datorită artei aspecte divine. O asemenea interpretare exaltată a satisfacției estetice prin artă a fost cu puțință numai prin ignorarea totală a existenței și orizontului specific uman, și numai desconsiderându-se elementele constitutive cu totul esențiale ale artei. Arta este desigur „revelare“, dar această revelare o privim ca rezultat al unei tendințe specific umane, ca un corolar al modului ontologic în orizontul misterului, iar nu ca inducție sau substituie divină. Dacă absolutul, transcendentul, divinitatea, Marele Anonim, intervin într-un fel în creația artistică, aceasta nu e deloc ca factor revelator — prin inspirație sau substituie —, ci dimpotrivă, ca un factor care pune frîne și limitează revelarea — prin categoriile abisale — pentru a izola pe om de mistere în avantajul existenței cosmice în general. *Opera de artă nu e deloc menită să ne transpună în orizontul propriu divinității. Opera de artă, chiar cea mai perfectă, este tocmai în virtutea perfecțiunii ei un produs care se referă desigur la un mister, dar care în același timp, atît prin metaforismul cît și prin tiparele sale abisale sau stilistice ne și izolează de mister.* Creația artistică e destinată să permanentizeze „geneza omului“ și să asigure iarăși și iarăși actualizarea insului în orizontul specific uman și într-o ordine singulară în univers. Interpretarea idealistă-romantică atribuie artistului un rol în care *hybris*-ul se împletește cu caraghiosul. Artis-

tul ar fi „maimuța dumnezeirii” — o concepție în desăvârșit acord cu poza romantică, dar pe care simțul pentru nuanțe metafizice propriu timpului nostru nu o mai poate primi.

Ariergarda romantică, filozofia unui Schopenhauer și, în dependență de ea, filozofia lui Nietzsche aduc o altă interpretare a satisfacției estetice datorită artei. Interpretarea e de astă dată soteriologică. După Schopenhauer, absolutul ar fi voința irațională, un fond absurd care gîlgîie în străfundurile lucrurilor. Arta prilejuind omului stări de contemplație, liberă de categorii, ar da acestuia o satisfacție egală cu o salvare efectivă din ghearele iraționalului metafizic. Schopenhauer atribuie artei o misiune în cele din urmă negativă, misiunea de a anihila efectele fondului metafizic, care, așa cum e, merită cel mai grav epitet: acest fond este o divinitate absolut absurdă și rea. Evident, față de un absolut și rău și atotputernic, arta înzestrată cu funcție salvatoare n-ar răzbi dacă n-ar fi ea însăși așezată într-un fel pe o poziție absolută. Și de fapt, în concepția lui Schopenhauer, arta este echivalentul unei *cunoașteri absolute*. Muzica, afirmă Schopenhauer, redă însuși lucrul în sine, iar celelalte arte redau chiar formele supreme de obiectivare ale lucrului în sine. Cu un înconjur, și așa zicînd de la celălalt capăt, ajungem astfel la aceeași părere general-romantică potrivit căreia arta redă absolutul, misterele, în convertiri adecvaționale, miraculoase și fără de greș. Pentru a răsturna teoria schopenhaueriană, nu e deloc necesar să-i pipăim toate punctele de minoră rezistență și nici să-i măcinăm toate detaliile. N-avem decît să rostogolim tot frontul cu un atac la aripa această extremă a teoriei. Schopenhauer ignoră un lucru

esențial, fără de care e cu neputință să tălmăcim metafizic rostul artei. Creația artistică se face totdeauna și inevitabil în tiparele unor „categorii abisale“, care, după o înaltă rînduială transcendentă, ne izolează de absolut exact în măsura în care ne îngăduie o depășire a imediatului. Arta nu e salvare pur negativă dintr-o situație metafizic imposibilă, ci unul din mijloacele pozitive prin care se realizează omul ca ordine ontologică, specifică și singulară în univers. S-ar putea desigur cita și alte teorii estetico-filozofice despre rostul artei, teorii care atribuie acesteia un acces în absolut. Toate aceste teorii comit greșeala, istoricește evidentă, de a preface coordonatele unui anume stil în osatură a „absolutului“. Dar pe plan metafizic toate stilurile sînt echivalente, adică egal de distanțate față de absolut. „Stil absolut“ este o expresie irealizabilă ca sunetul în vid, o contradicție *in adiecto*.

Satisfacția resimțită în fața operei de artă este neîndoios aceea a unui „spor“ ce se declară în conștiința omului. De acest aspect luminos s-a luat notă întotdeauna. Dar remarca se vrea precizată. Întrebarea e: În ce constă acest spor resimțit ca o satisfacție? După cele expuse, vom surghiuni interpretările idealiste-romantice o dată pentru totdeauna. Sporul în chestiune nu poate fi privit ca o hiperdimensionare divină a conștiinței umane, nici în sensul unei expansiuni a conștiinței noastre în sfera dumnezeiască, nici în sensul unei invazii în noi, nici în sensul unei confluențe a umanului și a divinului. Sporul pe care îl îndură conștiința umană asimilînd opera de artă nu constă nici în încorporarea unui absolut — miracol care ne-ar dărui puteri divine. Să recunoaștem însă că sporul pe care căutăm să-l tălmăcim n-a fost totdeauna

supraprețuit și interpretat așa de exaltat. De câte ori a fost examinat sub unghi naturalist, pozitivist sau fenomenologic, sporul a fost dimpotrivă subprețuit, dîndu-i-se un înțeles, fie de potențare a vitalității pe linie obișnuită (Guyau), fie de îmbogățire psihică (estetica intropatiei), fie din zguduire care atinge straturile cele mai adînci ale „personalității” ca atare (Moritz Geiger). Aceasta e o serie de interpretări „scientiste”. Altă serie se așază pe linia psihanalitică. Psihanaliza vede „sporul” mai ales ca o compensație psihică, ca răscumpărare a unei dureroase carențe individuale la care ne condamnă circumstanțele cotidiene, zăgăzurile sociale, concurența. Oricît de deosebite, aceste teorii cu pretenții științifice, și în orice caz a-metafizice, au ceva comun. Sporul ce-l îndură insul în contemplarea artei ar fi, după toate aceste teorii, un spor *gradual* față de ceea ce viața individuală posedă și în condițiile sale zilnice, sau o compensație pentru privațiunile cărora viața „individuală” le este supusă. Cojind puțin toate aceste variante teoretice de armătura lor occidentală, vom băga de seamă că ele vorbesc în fond totdeauna despre om, și mai ales despre individ ca existență în lumea dată și pentru autoconservare. Sporul, pe care arta îl aduce existenței și conștiinței umane, ar fi sau numai gradual în raport cu satisfacțiile ce i le oferă existența în lumea dată și pentru afirmarea personală în ea, sau o amăgitoare compensație de care insul uman ar avea nevoie în schimbul satisfacțiilor foarte egocentrice cu care existența în orizontul imediat i-a rămas datoare. Constatarea e suficientă pentru a înțelege că teoriile științifice și a-metafizice așază sporul, a cărui definire ne preocupă, într-o regiune unde el nu are loc. Se

trece cu vederea parcă înapoi latura vastă a problemei, omul ca lume aparte. Se pune un accent prea apăsător atît pe latura biologică a omului, cît și pe latura psihologică „individuală“. Acești teoreticieni nu-și dau seama că insul uman există cu alternanță de accent în două orizonturi foarte diferite, și că omul există și ca lume aparte, datorită unei mutații ontologice cu totul specifice. Existența în orizontul misterului și al revelației e un mod care își are exigențele și satisfacțiile sale cu totul de altă natură decît exigențele și satisfacțiile proprii existenței în orizontul lumii date și al afirmării vitale-personale. Nu există nici o măsură comună între cele două feluri de satisfacții. Pentru a arăta distanța ce separă felurile de satisfacții ce au loc în cele două orizonturi, nu ne stă la îndemînă un cuvînt mai grav decît acela al „mutației ontologice“. Se cascadează între cele două feluri de satisfacții tocmai prăpastia mutației care singularizează pe om în univers ca un regn aparte. Satisfacția insului uman în fața artei este, în nucleul ei cel mai intim, aceea de a se înființa în orizontul pentru care a fost în adevăr făcut, de a participa, fie și numai receptiv, la un destin al revelațiilor, de a se integra în rînduiala datorită căreia insul devine de fapt ceea ce este prin chemare metafizică, adică „om“. Satisfacția ce o stîrnește opera de artă este, sub unghiul ei sesizabil, aceea a unei revelații prin mijloace ce țin de simțuri, dar sub unghi mai ascuns; ea este concomitent satisfacția unei creșteri a insului uman în dimensiunile sale esențiale, dar latente, în dimensiunile lamurii umane, adică satisfacția unei realizări mutaționale, a unui salt ontologic al ființei, salt împlinit de fapt o dată cu trăirile și perspectivele ce i se

deschid prin opera de artă. O dată cu receptarea operei de artă, se repetă în individul receptiv „geneza omului” — o repetiție în miniatură, prin aceea că insul se împlinește mutațional în ordinea misterului și a revelării. Insul este și se simte om deplin numai cînd există în orizontul misterului și al revelării. Dar *insul*, trăind amfibic în două orizonturi, se poate spune că de obicei, ca „om”, *el este și nu este*. Opera de artă intervine ca un mijloc care aduce pe ins în situația fără echivoc de a fi „om”. Punctul acesta de vedere ar lămuri suficient, credem, adîncimea satisfacției, resimțită în procesul de asimilare a operei de artă. Nu e vorba aici nici de un pretențios spor al conștiinței vitale și psihice ca atare, nici de o așa-zisă salvare individuală, de-o clipă și amăgitoare din condițiile precare ale existenței zilnice. Să nu uităm că mizeria condițiilor cotidiene dobîndește un accent și mai grav tocmai ca o consecință a faptului că în noi s-a pronunțat un alt orizont și un alt mod de existență. Cele mai amare și cele mai iremediabile nemulțumiri ale insului nu provin de-a dreptul din viața în concret și în vremelnicie, cît din cauza că aceste condiții sînt văzute în perspectiva unui alt orizont. Cert este că animalul trăiește în condiții mult mai precare decît omul, numai cît el nu le resimte ca atare, și aceasta din simplul motiv că animalul e lipsit de celălalt orizont. Ciudat e că, pentru această lipsă de orizont, animalul devine adesea obiectul unei pizme secrete din partea omului, ceea ce ni se pare cît puțin simptomatic. Faptul că o asemenea pizmă secretă e posibilă e destulă dovadă că orizontul misterului nu a răsărit în om ca să-l fericească; dimpotrivă, acest orizont nu face decît să adîncească nefericirea în

orizontul vital cotidian. Orizontul misterului și al revelării nu poate fi deci socotit ca o recompensă produsă prin autoiluzionare pe urma mizeriilor și neajunsurilor pe care le îndurăm individual în orizontul lumii date, căci acel orizont ni le pune pe acestea într-o culoare și mai sumbră. Dar atunci, de ce se declară în noi orizontul misterului și al revelării? Întrebarea e mai mult decît îndreptățită, dar deocamdată răspunsul nostru nu poate fi decît tautologic. Acest orizont se ivește fiindcă se ivește. Pentru a face din noi nobili și tragici părtași la un regn superior, altfel și mai complex decît regnul orientat exclusiv spre orizontul imediat. Răscumpărăm această mutație orizontică, specific umană, printr-un adaos de suferințe și prin accentuarea neajunsurilor ce le întîmpinăm în orizontul lumii date. Teoriile care văd în creația de cultură și în speță în creația artistică numai un fel de compensație, de înșelare de sine a omului, teoriile care privesc omul ca un automat de iluzii compensatoare sînt răsturnate de experiență curentă: *demnitatea omenească o plătim cu un spor de nefericire*. Totuși, insul, pătruns de demnitatea umană, acceptă această situație, fără proteste care ar ține de contabilitatea suferințelor. Creatorul de artă, autentic și curat, e chiar așa de identificat cu orizontul misterului și al revelărilor, în ciuda adaosului de suferințe cu care îl inundă acest mod, încît el ar prefera hotărît nonexistența unei existențe necreatoare. Să se remarce de altfel că un creator adevărat nici nu-și pune în mod serios întrebarea descurajantă: „Ce rost are creația?” O asemenea întrebare ar rămîne în orice caz fără rezonanță. Creatorul e condamnatul unui destin pentru care cel mai adesea el

singur nu găsește argumente. El este ceea ce este. El se comportă precum se comportă, fiindcă nu poate altfel. Argumente mitologice în favoarea comportării sale, el ar găsi prea lesne și destule, dar noi privim problema sub un unghi mai critic. Creatorul care ține să-și legitimizeze critic-satisfăcător profesiunea creatoare e iremediabil osîndit la tautologie: el creează fiindcă creează. Această tautologie e totuși susceptibilă de o lărgire în perspectivă metafizică: omul creează fiindcă a izbucnit în el cu deosebită, robitoare intensitate modul ontologic specific uman — existența în orizontul misterului și pentru revelare. Lucrul acesta e atît de adevărat, încît eventuale argumente potrivnice destinului creator pot să descurajeze vremelnice pe un autentic creator, dar nu-l vor putea niciodată scoate din făgașul ce i s-a hărăzit. Să ne întrebăm numai întru cît meditațiile nesățioase asupra zădărniceii tuturor faptelor umane și întru cît baia de pesimism oceanic l-au putut determina pe un Schopenhauer să renunțe la creația filozofică! Răspunsul e descurajant pentru toți disperații: întru nimic! În pofida plusului de nefericire care acompaniază apariția în univers a modului ontologic de care atîrnă ivirea culturii, asimilarea creației de cultură și deci a operei de artă produce insului uman și o profundă satisfacție. Am arătat că această satisfacție cu totul aparte nu poate fi comparată în nici un fel cu mulțumirile vieții de toate zilele. Filozofia idealistă romantică a dat acestei satisfacții ultraproporții, interpretînd-o ca o expansiune a conștiinței umane în conștiința divină sau ca invazie a conștiinței divine în om. Teoriile scientiste ulterioare, care s-au substituit idealismului romantic, au atribuit aceleiași satis-

facții infraproporții, reducînd-o în cele din urmă la ceea ce ar putea oferi și conștiința animalică. La rîndul nostru, am găsit că această satisfacție nu are în adîncimea ei semnificația unei osmoze cu divinitatea, dar nici semnificația unei înfloriri pur biologice sau a unei compensații psihice de natură pur „personală“. Această satisfacție nu este altceva decît un aspect al realizării insului în dimensiunile proprii umanității, înțeleasă ca o mutație ontologică esențial deosebită atît de modul divin cît și de modul animal. Satisfacția produsă de opera de artă în general, sub aspectul ei cel mai profund și cel mai ascuns, nu poate fi înțeleasă decît în perspectiva teoriei despre modurile și mutațiile ontologice. Natural că la această componentă esențială a reacției estetice în fața operei de artă se adaugă o mulțime de alte componente în legătură cu diversitatea „valorilor“ care se organizează în opera de artă. Rostul acestui capitol a fost să arate doar „nucleul“ satisfacției estetice în raport cu opera de artă. Celelalte componente ale acestei complexe satisfacții estetice depind de înseși valorile care se întruchipează în artă. Vom vedea că aceste valori, la rîndul lor, se pot clasifica în cîteva grupuri foarte eterogene.

AUTONOMIA ARTEI

Despre autonomia artei s-a vorbit mult și în fel și chip. Termenii aceștia, în accepția lor uzuală, circumscriu atît o stare de fapt, cît și lozinca sub egida căreia s-au făcut și se fac eforturile teoretice de a legaliza o stare de fapt. Îndelungă vreme, gîndirea filozofică a manifestat o neînțelegere cel puțin ciudată față de autonomia artei. Atitudinea neînțelegătoare se explică probabil prin aceea că filozofii aveau mai mult o formație etică sau științifică decît artistică. În general, se poate spune că estetica și critica literară-artistică, luate de valvîrtejul ofensivei întreprinse pentru afirmarea autonomiei artei, sînt preocupate mai ales de independența artei față de celelalte domenii ale culturii. Se urmărește cu alte cuvinte mai ales apărarea artei față de orice încercare de a i se impune structuri morale, politice, filozofice, sau alte structuri care nu sînt „estetice“. Grija cea mai mare a autonomiștilor este să delimiteze arta față de celelalte creații de cultură. Ei sînt paznicii geloși ai unui ținut pe care îl vor feri de orice incursiune. E neîndoios că acțiunea de purificare estetică a artei a fost în unele momente pe deplin justificată. Nu e mai puțin adevărat însă că această

acțiune a degenerat uneori ea însăși, luînd formele unui foarte condamabil „estetism“. Ca termen peiorativ, „estetismul“ denumeste o atitudine ce tinde spre izolarea cît mai ermetică a artei față de toate celelalte ramuri ale culturii. Estetismul este atitudinea corespunzătoare artei, înțeleasă ca un rafinat și foarte steril joc decadent. Estetismul favorizează în artă apariția formelor rare și artificiale despuiate de conținutul viril al unei viziuni mitice. Estetismul favorizează creșterea parazitării a structurilor estetice ca atare și, însoțit fiind de o curioasă fobie față de orice substanță sau semnificație mai amplă sau mai profundă, duce inevitabil la o anemie a artei. Se mai poate ridica împotriva estetismului și acuza că încearcă să absolutizeze esteticul în lume. Estetismul tinde spre dictatura anemiei. Estetismul vrea să instaleze hegemonia artei în cultură. Dar arta nu este deloc servită de acest hiperzel estetist. Artei îi priește numai climatul paralelismului cultural și o anume discreție cît privește cultivarea esteticului propriu-zis. Estetismul se face vinovat de două mari greșeli:

1. Prin tendința sa de izolare și de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanței acesteia.

2. Estetismul, năzuind să instaleze hegemonia esteticului atît în cultură cît și în viață în general, conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasiartistică.

Arta face parte integrantă din cultură prin intențiile ei „revelatoare“ și prin „categoriile ei stilistice“. Admițînd aceasta, e lesne de înțeles că arta nu poate fi nici izolată de celelalte ramuri ale culturii, și că ea nu poate să reclame nici privi-

legii. Ea nu poate nici să domine celelalte ramuri de cultură, nici să se substituie lor, nici să divorțeze de ele. Trebuie să mai ținem pe urmă seama și de o altă împrejurare. Există oarecum o substanță flotantă comună care circulă prin toate ramurile de cultură, adică o masă de conținuturi și de semnificații care țin de metaforismul creației în general. Artă care se izolează voit de restul culturii, artă nehrărită de cheagurile flotante, se aneantizează. Artistul care-și imaginează copilăros, pe cât de rafinat, că nu are nici o legătură cu celelalte ramuri de cultură și că nici nu trebuie să aibă e jertfa unei amăgiri care se răzbună. Numai posibilitatea de a revela misterul în chip absolut ar conferi creatorului de artă privilegii împotriva cărora nu s-ar mai putea apela, dreptul de a se izola de toate celelalte ramuri de cultură și dreptul la hegemonie. Dar tocmai accesul în absolut îi este artistului, la fel ca și celorlalți creatori de cultură, „categorial“ interzis. Teoria noastră despre cultură și artă, adică teoria despre categoriile abisale și despre matricea stilistică, precum și concepția despre aceste categorii ca „frîne transcendente“ constituie o replică amplă dată oricărui estetism care reclamă pentru artă prerogative prin nimic legitimate.

Și totuși, într-un anume fel, în cadrul culturii și pe un plan orizontal, admitem și noi o autonomie a artei. O autonomie paralelă cu autonomia oricăreia dintre ramurile culturii. Dar aceste autonomii care se condiționează reciproc înlătură din capul locului orice veleități de hegemonie. Știm că așa-numitul act revelator ce ține de artă înfloarește pe un cotor stilistic întru totul la fel ca și celelalte creații de cultură; totuși, actul revelator

artistic se realizează cu mijloace *care aparțin numai artei*. Precipitatul artistic are loc în cadrul sensibilității, al concretului, al intuiției, al simțurilor, câtă vreme actele revelatoare ale celorlalte ramuri de cultură se realizează pe alte planuri, adică fie pe planul conceptelor și al schematismelor imaginare, ca în știință, fie pe planul viziunilor abstracte, ca în metafizică. Anticipînd puțin, vom schița o definiție a artei care va fi însă deplin înțeleasă numai la capătul lucrării. Vom spune că arta este încercarea de a converti misterul pe un plan de intuiție. Se impun însă aici o mulțime de precizări. În acest proces de convertire, *intuiția*, năzuind să devină „revelatoare“, *intră inevitabil în slujba „categoriilor stilistice“*. *De esența artei ține neapărat concretul intuitiv pus în slujba stilistului*. Vom vedea în cursul lucrării că această definiție, pe cale de a se înjgheba, se deosebește atît de definițiile antice cît și de cele pe care idealismul german le-a dat artei, cît și de definițiile în circulație în ultimele decenii. Nu se poate nădăjdui să se înjghebeze o definiție a „artei“ fără de aceste elemente esențiale:

1. Opera de artă tinde spre revelarea intuitiv-concretă a misterului.

2. Opera de artă este „stilistic“ modelată.

3. Opera de artă rămîne „metaforică“ în raport cu misterul.

Definiția artei va „lega“ într-o singură propoziție aceste elemente. Cît privește metaforismul, amintim cititorilor că prin acest cuvînt nu înțelegem numai metafora propriu-zisă. Termenul se bucură în concepția pe care o propunem de o semnificație mult lărgită (*V. Geneza metaforei și sensul culturii*). În definitiv, sub unghi meta-

fizic, conținutul oricărui act de cultură rămîne „metaforic“ deoarece prin el misterele nu ne sînt revelate ca într-o oglindă. Metaforismul funciar al actului revelator se realizează în artă pe un plan de intuiție concretă, prin mijloace care țin de sensibilitate. Și aici cerem din nou atenția cuvenită; din propoziția noastră nu urmează că de pildă în poezie am prețui metafora propriu-zisă mai mult decît alte mijloace de împlinire poetică. Izbînzile poeziei nu se datorează exclusiv „imaginilor“ și „metaforei propriu-zise“. Poezia poate să facă loc elementelor conceptuale într-o măsură mai mare chiar decît s-ar crede. Observația o subliniem știind că ea nu se ciocnește catastrofal cu afirmația de mai înainte, că revelările artei înfloresc pe un plan de intuiție. În adevăr, printre mijloacele poeziei se enumeră cu toată dreptatea nu numai imaginea, ci și „cuvîntul“. În poezie, însuși corpul sensibil al cuvîntului devine element constitutiv prin sonoritatea, ritmul, așezarea și structura sa concretă. În poezie, „cuvîntul“ pentru sine, cu vocalele și consonantele sale, este un corp mistic ca o biserică. Conceptualitatea limbajului e compensată prin „corpul“ cuvîntului, de unde urmează că poezia, în ciuda nucleelor conceptuale, dobîndește o plenitudine intuitivă neștirbită și o funcție metaforică datorită substanței sale sonore ca atare.

După o afirmație care face una din gloriile cedate ale idealismului filozofic, arta redă în concret, în apariție sensibilă, „ideea“. Ideea, înțeleasă drept configurare ecuațională a absolutului. Afirmația putea să ducă atît la părerea lui Schelling că arta este un organ superior filozofiei, cît și la părerea lui Hegel că arta reprezintă o treaptă mai

joasă în realizarea obiectivă a ideii. Concepția idealistă o respingem însă în întregime. Revelarea artistică nu înseamnă nici realizare a „absolutului“ și nici o „aproximație“ în raport cu absolutul. Unul din factorii esențiali ai artei este tocmai acela care e destinat să ne izoleze de absolut: factorul stilistic-abisal. Artă convertește „misterele“ între liniile de forță ale categoriilor abisal-stilistice ale omului. Apoi, artă nu e localizată în concret sau în intuiție pur și simplu, ci în intuiția aservită categoriilor stilistice. Poziția față de idealism e deci limpede.

Întîi: artă, după părerea noastră, încearcă să convertească mistere, ea nu încearcă să redea „idei“. Actul de convertire, pentru a fi apreciat ca atare, se face în cadrele unor categorii abisale, stilistice care pun un cordon între noi și „absolut“. Contactul direct cu absolutul ne-ar împietri, ne-ar carboniza sau ne-ar da puteri divine, ceea ce nu e deloc de dorit. „Ideile“, așa cum le concepe idealismul platonice, neoplatonic și german, au pretenția de expresii adevărate ale absolutului. În lumina teoriei noastre despre actul revelator, acele idei sînt de fapt ele însele numai niște revelări metafizice ale misterului, adică niște revelări abstract-vizionare, impregnate de anume categorii stilistice, proprii unor anume timpuri și oameni. „Absolutul“ poate fi văzut ca „idee“ numai din partea unor oameni care trăiesc sub imperiul unor *anume* categorii stilistice. A defini absolutul drept „idee“ înseamnă a face un act cultural plăsmuitor, un act pentru care creatorul de cultură are o deplină autorizație — dar nu tot așa filozoful care-și pîndește obiectul dintr-un punct arhimedic.

Al doilea: idealismul, fie antic, fie modern, identificînd absolutul cu ideea, opinează că omul are acces nestingherit în absolut prin actele ideative. Dar singurul concept obiectiv pe care omul îl poate avea despre „absolut“ este acela de „mister“, iar acest concept e vectorial „negativ“. Orice convertire „pozitivă“ a misterului este *abisal* înfrînată prin categoriile stilistice ale inconștientului. Categoriile abisale deformează „absolutul“. „Ideea“ nu reprezintă deci un vad în absolut, ci e cel mult o „plăsmuire“ predeterminată de foarte precise categorii abisale ale unor anume oameni. Absolutul, conceput ca „idee“, nu e un termen de capacitate definitorie, ci reprezintă o plăsmuire imaginară, doar geografic și istoric valabilă. Întru nimic mai valabilă decît alte cvasidefiniții, cum ar fi acestea: „Absolutul are un caracter individualizat“, sau „absolutul are un caracter stihial“ etc. Singura definiție general valabilă este: Absolutul, sub unghi omenesc, nu e idee, nu e stihie, nu e individ, ci e „mister“.

Al treilea: idealismul vede în artă o apariție a ideii în ordine sensibilă. Noi înțelegem arta ca o convertire a „misterului“ pe plan de sensibilitate *stilistic îndrumată*. Idealismul nu face o deosebire, decît poate graduală, între „natură“ și „artă“. *Idealismul n-a înțeles că în artă sensibilitatea (intuiția) are cu totul altă funcție decît în cadrul naturii. În cazul artei, sensibilitatea dobîndește o funcție revelatoare, și ca atare ea a intrat în slujba categoriilor stilistice ale inconștientului nostru, suportînd o dezaxare în consecință. În cadrul naturii, sensibilitatea nu se găsește decît în slujba categoriilor receptive ale conștiinței.*

Concepția idealistă despre artă a avut desigur incomensurabile consecințe cît privește curentele literare și artistice. Nu ne vom opri asupra lor. Foarte simptomatică e însă supraprețuirea de care s-a bucurat în climatul idealist poemul didactic, supraprețuire condiționată și alimentată de întreaga teorie idealistă. În cel mai faimos cerc idealist-romantic, compus din personalități ca Schelling, Hegel, Friedrich Schlegel și alții, s-a ivit la un moment dat un ciudat proiect literar — cu aceste stele în marș colabora, părintește distant, rezervat prietenește, însuși Goethe. Tînărul Schelling enunța, pornind de la premise idealiste, planul unui mare poem cosmic despre natura lucrurilor după modelul antic al unui Empedocle sau al lui Lucrețiu. Acest monstru sintetic era proiectat să rămînă ca o mărturie a puterniciei spiritului uman, rezistînd vînturilor istorice precum piramidele. Cel mai profund teoretician al romantismului, Friedrich Schlegel, pe de altă parte, visa o „poezie universală“ căreia să-i revină meritul de a fi și „știință universală“.

Să recunoaștem că un asemenea ideal estetic universal, clădit pe cumul de efecte, a fost cu puțință numai în atmosfera creată de concepția idealistă potrivit căreia arta și știința înseamnă revelarea adevărului, a ideii, a absolutului ca „idee“. Nu mai departe decît Goethe însuși fusese sedus de-a binelea de planul marelui poem didactic. Dar mai tîrziu, cînd idealismul romantic s-a mai astîmpărat, el pare a-și fi dat seama de subrezenia întreprinderii, căci a părăsit proiectul de prin părțile locului cu același entuziasm, cu care i se robise cîtva timp. Spre sfîrșitul vieții, Goethe mărturisește odată lui Eckermann că nici în *Faust*

și nici în alte opere el n-a voit să întruchipeze „idei”. Aceasta o spune Goethe după o experiență poetică de aproape șaptezeci de ani. S-ar părea deci că el însuși a ghicit erorile fundamentale ale esteticii idealiste după care arta ar fi apariția sensibilă a ideii. Poemul didactic apare de fapt într-o lumină jenantă. Poemul didactic este în fond o încercare de revelare pe două planuri, unul ideativ iar celălalt concret. Poemul didactic ne pune în fața unei duble revelări a misterului, în fața unei revelări prin idei, și în fața unei revelări prin întruchipări concrete sensibile; ca atare, el e ceva hibrid, un bastard, divergent prin chiar structura sa, supărător ca dubla vedere. Contemplarea unui asemenea monstru solicită o foarte enervantă schimbare de perspective și salturi incomode de la un plan la altul. Estetica idealistă nu și-a dat seama că „ideile” însele nu sînt decît revelări metaforice și de o anume pecete stilistică ale misterului, iar nu o revelare adecvată a absolutului. O iluzie nenorocită a purtat pe romantici pe drumurile poemului didactic ca ideal suprem al culturii. Romanticilor li s-a părut că ținta supremă, accesibilă pe diverse căi omului, ar fi realizarea absolutului. În consecință, ei s-au dus cu firea că pot să îngrămădească nepedepsiți mijloacele. Revelarea fiind însă, prin însăși natura ei, metaforică în raport cu misterul, și revelarea fiind apoi esențialmente înfrînată prin categoriile abisale, se împlinește cu deplină consecvență și suficientă sieși *pe un singur plan*: fie pe acela al construcției ideative, fie pe acela al sensibilității, al intuitivului. *Prestigiul și menirea artei sînt indisolubil legate și condiționate de această potență revelatoare a planului unic.* Amestecul planurilor,

împletirea și paralelizarea lor au numai darul de a diminua și de a altera potența revelatoare pe care o posedă planul unic. Prin amestec, planurile revelatoare se deformează reciproc, zădărnindu-și posibilitățile. „Cunoașterea“, în plenitudinea firii sale, constă în convertirea misterelor în metafore modelate de anume categorii stilistice. Planul ei autonom este acela al schematismelor abstract-imaginare și al ideilor. Arta, în plenitudinea firii sale, este conversiune a misterelor în metafore concrete prin mijloace care țin de intuiție, de o intuiție pusă în slujba unor anume categorii stilistice. *Planul autonom al artei este acela al intuiției captate stilistic.* „Arta“ și „cunoașterea“ nu pot fi aliniate, căci fiecare își are autonomia sa. Autonomia fiecăreia constă de fapt în facultatea de a demonstra puterea revelatoare a planului unic când e pus în slujba unei „garnituri“ de categorii stilistice. Sensibilitatea, cu materia ei concretă, singură și pentru sine, este în stare să convertească metaforic și în tipare stilistice misterul; iar inteligența, cu construcțiile ei abstract imagine, este de asemenea singură în stare să convertească misterul în metafore metafizice sau științifice. Această potență și suficiență miraculoasă a planului unic legitimează în fond autonomia atât a artei, cât și a metafizicii, cât și a științei constructive. O operă de artă care nu-și întruchipează toată substanța sa pe planul sensibilității concrete își trădează intolerabil misiunea. O asemenea operă de artă își trădează misiunea fiindcă nu uzează de toate virtuțile planului unic care, în principiu, își e suficient sieși.

Între teoreticienii mai noi care au avut o considerabilă înrîurire asupra ideilor estetice con-

temporane, trebuie să amintim pe K. Fiedler. În special pentru punctul său de vedere, care aliniază *arta* și *știința* ca două feluri de „cunoaștere”. Estetician de orientare clasicizantă, Fiedler înțelegea arta ca o cunoaștere intuitivă, întocmai cum știința ar fi cunoaștere prin concepte. Obiectul, atît al științei cît și al artei, ar fi același: adevărul, realitatea. Să reproducem cîteva propoziții concludente din lucrarea *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* a acestui estetician: „... artistul se înalță de la abstracție la abstracție, și cu cît formele spirituale în care se întruchipează materia simțurilor sînt mai înalte, cu atît artistul se ridică din confuzia, indeterminația, nestatornicia intuiției la o realitate clară, hotărîită, durabilă”. Sau: „... orice artă autentică... cuprinde într-o prelucrare spirituală supremă o plenitudine debordantă de experiențe, și dacă înjghebările ei sînt tipice, aceasta n-are alt sens decît că în ele apar, ridicate în lumina inteligibilității și a clarității, întregi serii infinite de forme și procese vitale”. Sau: „... două mari principii, acela al imitației și acela al transformării realității s-au războit pentru dreptul de a fi expresia adevărată a ființei activității artistice... O conciliere nu e cu putință, decît punîndu-se în locul acestor două principii un al treilea, principiul producerii realității. *Căci arta nu e altceva decît unul din mijloacele prin care omul izbutește să cucerească realitatea*” (subl. ns.). Propozițiile citate arată că Fiedler (prieten intim al pictorului Marées și al sculptorului Hildebrand) concepe arta, și anume singura artă pe care el o admite, cea clasică, drept „cunoaștere înțelegătoare”, tot așa de mult cunoaștere ca și știința, cu **deosebire că arta și știința**

sînt cunoașteri realizate prin mijloace deosebite. Idealismul german credea că arta clasică are semnificația unei realizări pe plan sensibil a ideilor (în esență platonice). La fel, Fiedler opinează că în arta clasică se împlinește, pe cale de intuiție artistică, cunoașterea *realității* înseși. Ce opunem acestor păreri? Artă nu ni se pare deloc „cunoaștere“, nici realizare „intuitivă“ a unor „idei“, nici cucerire a *realității* înseși. Numai sub anume aspecte foarte precise, putem pune în paralelism artă și cunoașterea, adică o anume „cunoaștere“:

1. Artă și cunoașterea (numai cea metafizică sau mitică, sau constructiv-științifică) sînt deopotrivă încercări de revelare a misterelor. Dar, ca atare, ele stau deopotrivă

2. sub imperiul categoriilor stilistice ale omului, și sînt

3. totdeauna metaforice.

Diferența între artă și cunoaștere: încercările revelatoare ale cunoașterii se fac prin mijloace imaginar-intelectuale și cu tendința de a converti misterele pe un plan de inteligibilitate, cîtă vreme încercările revelatoare ale artei se fac cu mijloace intuitiv-concrete și cu aspirația de a converti misterele în termeni de sensibilitate. Orice convertire însă, fie intelectuală, fie sensibilă, a misterelor rămîne de fapt îngrădită prin categoriile stilistice-abisale și esențialmente „metaforică“. Artă și cunoașterea coincid deci exclusiv sub un aspect negativ al lor. Ele coincid numai în eșecul lor, adică prin imposibilitatea de a cuceri misterele în chip adecvat. Termenul comun mai general care rezumă analogiile dintre artă și cunoaștere nu este acela al cunoașterii, ci acela al „plăsmuirii“ sau acela al intenției revelatoare (care însă este tot-

deauna limitată prin categoriile stilistice ale inconștientului). Fiedler nici n-a bănuț măcar existența categoriilor stilistice care intră constitutiv în structura artei. Altfel n-ar fi ajuns la exaltarea exclusivă a artei clasice și la discriminarea celorlalte curențe artistice. De asemenea, numai această ignorare a categoriilor „abisale“ l-a făcut să creadă că arta ar însemna cunoaștere adecvată a realității înseși.

Găsim necesar vreo cîteva noi observații cu privire la mijloacele revelatoare ale artei și ale cunoașterii. În lucrări anterioare, am arătat că lumea spirituală, sau aparițiile concrete imediate, sînt prin ele însele în afară de zona misterului. Totuși, aparițiile sensibile, fenomenele, pot fi atrase în perspectiva misterului, și în cazul acesta ele devin un izvor de material utilizabil în procesele plăsmuitoare prin care *omul* procedează la revelarea misterelor în cadre *stilistice-abisale*. Sub unghiul acesta, lumea sensibilă, imediată, fenomenală trebuie privită ca o sumă de „semne“ ale misterelor. Aceste semne nu posedă prin ele însele plenitudinea semnificativă a unor „revelări“. Concretele lumii sensibile, adică fenomenele în ordinea naturii, nu au semnificația unor revelări, ci numai semnificația unor date prime care ne „semnalează“ existența unor mistere eterogene. Misterele, deschise ca atare pentru noi datorită acestor „semnale“, ne invită la „revelare“. Lumea datelor concrete, lumea fenomenală, este astfel un simplu apel ce ni se adresează, pentru ca să încercăm revelarea misterelor. Omul procedează apoi la revelarea misterelor ce i se semnalează.

Aceasta se face prin „plăsmuiri“, pentru care tot lumea imediată e furnizora de material. Dar

atît. Lumea sensibilă nu are altă funcție în acest proces. Plăsmuirile revelatoare sînt opera *omului*, și ele rezidă în întruchipări metaforice, complex structurate, organizate și purtînd pecetea unor categorii stilistice-abisale. Prin semnele sensibile, concrete, ce ni le oferă orizontul lumii imediate, ni se *semnalează* doar existența unor mistere eterogene, dar prin ele nu ni se *revelează* aceste mistere. Revelarea e sarcină umană, și se face prin creații de cultură, între altele prin opere de artă sau prin cunoaștere plăsmuitoare de natură mitică, metafizică sau constructiv-științifică. Spunem că deosebirea care legitimează autonomia artei sau a cunoașterii constă în mijloacele revelării. Cunoașterea plăsmuitoare pornește de la „semnele” sensibile, concrete, ale unor mistere, și trece la revelarea acestora prin viziuni sau prin schematisme imaginar-intelectuale. Artă pornește de la semnele sensibile, concrete ale misterelor, și trece la revelarea acestora prin plăsmuiri de natură tot sensibilă, concretă, intuitivă. Sensibilitatea, intuiția, pe planul căreia se realizează *plăsmuirea artistică*, e nu numai în slujba categoriilor conștiinței receptive, ci și în slujba categoriilor stilistice care aparțin inconștientului. *De acest bifuncționalism al sensibilității, care poate să stea atît în serviciul categoriilor receptive ale conștiinței, cît și în slujba categoriilor stilistice ale inconștientului, nu s-a ținut niciodată seamă la examenul ce-l comportă problemele de estetică.* Din faptul că sensibilitatea, ca factor de realizare artistică, suportă modelarea prin categoriile abisale, rezultă că plăsmuirile de artă au principial alte structuri sensibile, intuitive, concrete, decît aparițiile fenomenale din lumea dată. Sensibilitatea,

ca plan de realizare *artistică* și ca facultate receptoare de *artă*, posedă, cu alte cuvinte, cu totul alte funcții decît sensibilitatea ca facultate de *contact cu lumea dată*. Sensibilitatea, ca facultate de contact cu lumea dată, ne comunică indicii, ne semnalează într-o amplă eterogenitate existența misterelor. Sensibilitatea, ca plan de realizare artistică, îndură determinațiile categoriilor stilistice, iar ca facultate receptoare de artă ne comunică „revelări” ale misterelor, nu simple „semne” ale lor. Sensibilitatea pusă în slujba abisalului are o funcție revelatoare, nu numai semnalizantă; iar această funcție corespunde simetric aceleia ce revine inteligenței plăsmuitoare, care de asemenea e revelatoare și de asemenea supusă categoriilor stilistice. Iată așadar că sensibilității noastre îi revine, în raport cu arta, alt funcționalism decît în relație cu lumea dată, concretă. Consecința principală ce o desprindem din această situație este că datele, structurile, complexe, care alcătuiesc o plăsmuire de artă, nu sînt și nici nu pot să fie judecate după aceleași criterii ca datele fenomenale ale lumii imediate. Bivalența funcțională a sensibilității și specificul ei funcțional în artă ni se pare că alcătuiesc un aport teoretic de considerabilă însemnătate pentru anume probleme de estetică. Acest bifuncționalism al sensibilității înlesnește să operăm o diferențiere cu privire la felul cum se comportă simțurile. Simțurile noastre iau din capul locului o anume atitudine față de concretul lumii imediate, și cu totul altă atitudine față de concretul artei (de prisos să adăugăm că nu simțurile, prin ele însele, se comportă diferit în cele două cazuri, ci omul ca ființă senzitivă). Față de concretul lumii date, simțurile „se dispun” ca să recepteze

pur și simplu lucrurile ca atare, fie ca întreguri date (fără mister), fie ca aspecte sesizabile, ca „semne“ ale unor mistere. *Categoriile stilistice nu intervin deloc în această atitudine.* Față de concretul operei de artă, simțurile se dispun însă din capul locului altfel, și anume așa ca să recepteze *revelarea unor mistere.* Aici intervin categoriile stilistice cu toată energia lor. Simțurile activează deci, după cum a dat întâiul sau al doilea caz, cu totul în alte ordini existențiale și în alte orizonturi. În consecință, datele simțurilor nu vor fi judecate după aceleași criterii, ci potrivit criteriilor proprii fiecărui orizont. Simțurilor noastre li se facilitează, firește, această luare de atitudine față de orizontul misterului și al revelării prin condiții speciale cărora le revine tocmai acest rol. Printre aceste condiții se enumeră faptul că opera de artă ni se prezintă totdeauna într-un fel sau altul vădit „izolată“ de lumea sensibilă, *naturală.* Pentru izolarea operei de artă, se procedează foarte felurit (de exemplu, poezia e izolată prin forma tipografică sau prin felul de a o recita, un tablou prin cadru, o statuie prin postament, o piesă de teatru prin tot aparatul scenic etc.). Dar „izolarea“ nu ține desigur de „esență“ artei, cum unora dintre cercetători (fenomenologilor) le place să creadă. *Nu tot ce ține în chip necesar de un lucru ține neapărat și de „esență“ acestuia.* „Izolarea“ e un aspect complementar, periferial, inevitabil, al artei, dar nu face parte propriu-zis din ființa acesteia. *Ființa artei constă în revelare sensibilă în tipare stilistice a unui mister.* Izolarea e necesară sub unghi tehnic și pentru a ne înlesni dintru început transpunerea, saltul în atitudinea potrivită receptării operei de artă, dar nu fiindcă ea ar ține de

esența acestuia. Prin dispozițiile izolării, opera de artă ne adresează un fel de apel să ne instalăm în orizontul misterului și al revelării, gata de a primi datele sensibilității modelate după anume categorii stilistice-abisale drept revelare a unui mister.

În această ordine de idei, ni se dă ocazia de a face și critica teoriilor care aliniază „arta” cu „iluzia”. Se știe că foarte mulți esteticieni privesc arta ca un fel de iluzie. Iluzia e un fenomen psihologic foarte frecvent, care apare în ordinea existenței noastre în orizontul firesc sau imediat. Cauzele ei pot fi dintre cele mai diferite, naturale, fiziologice sau psihologice. Nu găsim deloc necesară o enumerare sau o desfășurare a lor. Un lucru e însă sigur: iluzia nu apare niciodată în tipare abisale-stilistice. E suficient să apăsăm puțin asupra acestui cuvânt, pentru a simți cât de șubrede sînt teoriile iluzioniste. La fel cu visul, produsul iluziei nu este niciodată impregnat de categorii stilistice. Nu surprindem oare în această lipsă o deosebire fundamentală față de opera de artă? Opera de artă se produce în ordinea existenței umane în orizontul misterului, și se declară ca revelare a acestuia; ca atare, opera de artă îndură totdeauna tiparele categoriilor stilistice. Cert, opera de artă are, prin structura sa, un caracter metaforic în raport cu un mister la care se referă, și în chip constitutiv ea e modelată de categorii stilistice. Iluzia ca fenomen psihologic, fie conștient, fie inconștient, nu se naște niciodată nici din intenția de a revela un mister, nici ca metaforă în raport cu absolutul, și nici în tipare stilistice. Iluzia poate avea, precum ne spune orice tratat de psihologie, diverse cauze, dar lipsesc în procesul iluziei tocmai momentele constitutive ale operei

de artă: orizontul misterului, intenția revelatoare, intervenția categoriilor abisale. Cît de scîlciate sînt aceste teorii care vor să alinieze arta cu iluzia rezultă și din următoarele considerente: cîtă vreme iluzia nu e decît o abatere de la datele simțurilor în ordinea existenței noastre firești, fiind privită după toate criteriile acestei existențe drept o *anomalie*, opera de artă se naște din intenția de a ne introduce în mister, adică într-o realitate mai profundă care se substituie datelor imediate ale simțurilor și suportă îngrădirile preventive ale categoriilor stilistice-abisale. Arta se mișcă deci în dimensiuni care n-au nimic comun cu așa-zisa iluzie, fie conștientă, fie inconștientă. O înfățișare ilariantă dobîndește concepția iluzionistă prin acea teorie care prezintă arta ca „autoiluzionare conștientă“. Afirmam adineaori că iluzia, chiar cea conștientă, nu apare niciodată în tipare stilistice, cum totdeauna apare arta. Teoreticianul care a propus formula autoiluzionării conștiente pentru a defini rostul și ființa artei s-a simțit poate cam stingherit de prezențele stilistice în structura operei de artă. Dar, fiindcă teoreticianul ținea numai decît la formula sa iluzionistă, el a procedat la cea mai lamentabilă interpretare a stilului din cîte s-au dat vreodată. Fațetele stilistice ar fi după părerea sa niște simple momente menite să ne trezească din iluzia că ne-am găsi în fața realității. Cu aceasta, aspectele stilistice ale artei sînt degradate la aproximativ rolul pe care îl au momentele periferiale destinate să izoleze opera de artă de lumea naturală, cum ar fi cadrul unui tablou, postamentul unei statui etc. Părerea bravului estetician este o extremă consecință a punctului de vedere intenable, care aşază arta pe aceeași linie cu iluzia. Riscul

unei asemenea confuzii nu-l putea lua asupra sa decît un teoretician trădat de orice intuiție și total obtuz față de istoria artelor. În adevăr, a pune stilul unei opere de artă undeva prin preajma funcției ce revine dispozitivelor izolatoare ale artei e una dintre exhibițiile cele mai ilariante ale esteticii, care de altfel n-a prea fost cruțată de rizibile accidente.

LEGEA NONTRANSPONIBILITĂȚII

În capitolul precedent am pus în relief autonomia artei, cel puțin în câteva linii mari, și anume, în cadrul culturii în general, în cadru cosmic, în cadru psihologic. Am urmărit mai vîrtos contururile proprii artei față de cunoaștere. Dar autonomia artei mai e susceptibilă de o demarcație și sub un alt unghi, care este acela al esteticului în-suși. Căci există structuri estetice de natură artistică și structuri estetice naturale. În ciuda eforturilor depuse, frontiera dintre cele două feluri ale esteticului nu a fost trasă fără echivoc. Amfibismul conștiinței umane, adică ființarea omului în dublu orizont, ne pune la îndemîină cheia unei disocieri. S-ar putea de fapt să existe structuri și valori estetice obiective, specifice orizontului I (al lumii imediate), și valori estetice obiective, specifice orizontului II (acela al misterului), aceasta indiferent de împrejurarea că reacțiile „subiective“ față de ele ar avea unele note asemănătoare. „Autonomia artei“ ar urma să fie asigurată, în cazul acesta, nu numai în raport cu cadrul cosmic și cultural, ci și față de esteticul orizontului I, pe care-l vom numi pe scurt „esteticul natural“. Paravanul ce-l punem între esteticul natural și cel artistic e im-

permeabil: structurile și valorile estetice ale „artei“ *sînt absolut incomensurabile* (dacă se face abstracție de împrejurarea că ambele forme ale esteticului pot fi întovărășite de reacții psihologice subiective cu un vag aer de familie comun.* Indiferent însă de acest aer de familie al reacțiilor estetice subiective, ne credem îndreptățiți să stabilim în privința incomensurabilității dintre esteticul artistic și esteticul natural chiar o lege. Să o numim legea nontransponibilității. *Ea decretea-ză că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-și pierde aici calitatea lor inițială, și nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără de a-și pierde aici calitatea inițială.* Un tip aparte e constituit de

* Reacția psihologică față de esteticul natural și reacția subiectivă față de esteticul artistic prezintă desigur unele foarte abstracte note comune. Găsim că reacțiile estetice subiective au fost, sub acest unghi foarte general, bine descrise de Kant, și că acea descriere, mai ales dacă o dezbrăcăm puțin de haina prea pedantă, n-a fost nici completată și nici corectată în esență de atunci și pînă astăzi. Recunoaștem că reacțiile estetice au fost mai ales bine caracterizate față de alte reacții cum ar fi acele care apar legate de simțuri cu alt interes, sau în raport cu reacțiile care sînt urmate de judecățile intelectuale sau morale. Pe bună dreptate s-au remarcat astfel printre notele distinctive ale reacțiilor estetice: aspectul dezinteresat, contemplativ, veleitatea generalizatoare pe care o manifestă judecata estetică, o anume profunzime a reacțiilor estetice în ciuda faptului că ele sînt legate de simțuri, estomparea elementului intelectual etc. Ceea ce n-a fost studiat pînă acum din punct de vedere teoretic este însă altceva, și fenomenul la care ne referim ni se pare deosebit de ciudat: reacția estetică se produce, *după cum ne arată practica gustului*, cu totul pe alte baze în ordine naturală decît în ordine artistică. Or, tocmai aceste structuri și valori care duc în ordine naturală la reacția estetică, și structurile și valorile care duc în ordine artistică la reacția estetică, ni se par absolut incomensurabile.

abaterile de la această lege: sînt adică structuri „naturale“ oferite în ordine *artistică*, cu aspirația de a produce o reacție estetică pozitivă, și la fel structuri „artistice“ sînt uneori oferite în ordine *naturală*, cu aceeași pretenție. Asemenea structuri *deplasate* le numim *paraestetice* (*para-kalie*). Nu există încă nici un termen în limba românească și nici în altă limbă care să indice acest estetic sau frumos deplasat. În conștiința indivizilor lipsiți de gust, paraesteticul stîrnește o reacție estetică pozitivă, cîtă vreme reacția legitimă ar fi una de respingere. Germanii recurg la designarea dezaprobativă prin cuvîntul *Kitsch* cînd e vorba despre un anume pretins frumos care unora le produce totuși plăcere. O traducere a termenului *Kitsch* e imposibilă. Kitschul e însă neîndoios unul din cazurile paraesteticului. Se uzitează cuvîntul german în practica zilnică a gustului și în critica artistică. Legea nontransponibilității structurilor artistice din natură în artă și invers ne îmbie o bază teoretică foarte largă pentru a ne ocupa de acest fenomen al paraesteticului căruia îi subsumăm și kitschul. De altfel, cuvîntul grecesc pe care-l propunem (paraesteticul, *para-kalie*) redă mai bine decît cuvîntul german contravențiile la legea nontransponibilității.

Legea nontransponibilității e destinată să autonomizeze definitiv esteticul artistic. Pentru o mai deplină înțelegere a chestiunii, se impune poate o scurtă reprivire istorică. Criteriile care prezidează în judecarea operei de artă sînt foarte felurite și foarte complexe, în orice caz mult mai felurite și mult mai complexe decît le-a bănuit estetica din trecut sau cea curentă. Dar aceste criterii sînt practicate, iar nu gîndite.

O operă de artă este judecată de obicei printr-o cuprindere intuitivă. Gustul nu procedează, decît poate la pedanți, după un sistem precis de criterii *abstracte*. Gustul intuitiv posedă însă realmente grade de puritate și de complexitate, și e foarte educabil, mai ales cînd individul e înzestrat din capul locului cu anume putere de intuiție și de sensibilitate. Trecînd în revistă teoriile despre criteriile după care omul ar judeca opera de artă, se va vedea că esteticienii simplifică lucrurile oricum prea tare. Faptul notoriu că un om înzestrat cu oarecare gust nu face un prea mare efort spre a-și da sentința, a sedus pe esteticieni să creadă că criteriile imanente ale gustului trebuie să alcătuiască un sistem relativ simplu. Ce crede în privința aceasta estetica veche, clasică? Pe cît de consolidat era gustul clasic, pe atît de simplistă era teoria referitoare la gust. După esteticienii clasici, gustul aplicat asupra unei opere de artă ar fi călăuzit de aceleași criterii care comandă și judecata estetică a fenomenului natural: frumos, adică pozitiv-estetic, ar fi în primul rînd „tipul” și anexele tipului, armonicul, proporționatul, măsuratul, unitatea în varietate. Teoriile estetice clasice suferă de un prea-evident viciu raționalist a cărui replică n-a întîrziat. Acest raționalism estetic a stîrnit o reacție iraționalistă care a început, să zicem, cu abatele Dubos. Esteticienii care s-au afirmat pe linia iraționalistă vedeau esteticul (pozitiv) într-o anume plenitudine concretă a obiectului, în particularitățile vitale, clareobscur, variate și pitorești ale acestuia. Iraționalismul nu face în fond decît să mute cu tot alaiul steagul asupra unor factori neglijăți pînă atunci, dar pe care desigur nici raționalismul nu i-a ignorat cu totul.

Comună pozițiilor raționaliste și iraționaliste este teza subînțeleasă, mocnitoare, că opera de artă ar fi judecată la fel cu fenomenul natural și după un sistem relativ simplu și foarte accesibil teoretizării. Sistemele estetice s-au perindat, răsărind și apunînd, dar confuzia de neegalat prestigiu s-a menținut pînă în timpul nostru. Din parte-ne, vom apăra în acest capitol și în următoarele autonomia totală a esteticului „artistic” față de esteticul „natural” — o problemă care nu a fost încă atacată cu tot aparatul teoretic pe care îl comportă. Esteticele contemporane cele mai avansate recunosc, ce-i drept, că esteticul artistic se deosebește de cel natural, dar deosebirea e privită numai sub unghiul intensității și al complexității. Un Volkelt, un Dessoir, fenomenologul Geiger, și cu mai multă amploare un Utitz, țin să ne informeze asupra complexității esteticului artistic față de cel natural; dar ideea despre ireductibilitatea absolută a esteticului artistic și a celui natural, cum o circumscriem prin legea nontransponibilității structurilor estetice din domeniul natural în cel artistic sau invers, nu știm să fi fost formulată de cineva pînă acum. Nu ne îndoim nici un moment, firește, că intuiția și gustul artistic n-ar fi procedat, de fapt, în acord cu legea nontransponibilității. Dar nu s-a ajuns la teoretizarea situației și la conturarea precisă a gândului. Teoria a rămas în urma gustului, ba a luat totdeauna în răspăr acest gust. Cînd esteticieni de mare faimă mai recent, de la Volkelt și pînă la Geiger, au încercat să stabilească structurile estetice ale artei, ei au înglobat și pe cele ale esteticului natural, iar pe cele artistice le-au socotit deosebite, mai mult ca intensitate, ca adîncime și ca amploare. Foarte

concludente pentru stadiul în care găsim problema sînt de exemplu considerațiile lui Utitz. În *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1914), Utitz închină cîteva analize acestei chestiuni. Deosebirea dintre esteticul natural și cel artistic este, după părerea sa, ca și după a celorlalți esteticieni, cînd de grad, cînd de complexitate. Utitz își închipuie de fapt că se poate trece insensibil și infinitesimal dintr-un domeniu în celălalt, sau că prin membrana despărțitoare ar fi posibilă o osmoză între cele două domenii. Într-un loc, Utitz afirmă: „Cel ce gustă natura devine astfel, așa zicînd, un artist; căci și el închide viața în ceva sensibil și întruchipează creator, cu toate că el, cu aceasta, nu desăvîrșește opera definitivă și nu execută activitatea specific artistică. Dar o bună parte, și anume nu partea cea mai de desconsiderat a producției artistice, e hărăzită aici și nonartistului dacă sînt date în el anume condiții favorabile“ (p. 144). Ca și cum a turna și a fixa viață în ceva sensibil ar atinge măcar tangențial procesul artistic. Cu un asemenea act de turnare și fixare a vieții în ceva sensibil nu s-a făcut însă nici un pas spre artă. *Arta e revelare de mistere în material sensibil între liniile de forță ale categoriilor stilistice-abisale*. A turna numai viață în ceva sensibil e un act pe care-l poate săvîrși orice privitor în fața naturii, și de asemenea și plăsmuitorul de figuri panoptice. Cu acest act de intropatie nu numai că nu s-a făcut nici cel mai mic pas spre artă, dar ne-am depărtat iremediabil de creația artistică, întrucît am luat drumul esteticului natural. Viața resimțită prin intropatie, care n-a primit prin anticipație din partea artistului configurația unui mister revelat între liniile unor

categorii stilistice, nu e deloc element de artă; nici sensibilul, care n-a îndurat în prealabil determinațiile unor categorii stilistice, nu e deloc element de artă. Să mai oferim și un alt citat caracteristic din tratatul lui Utitz. De astă dată, eterogenitatea ce ne preocupă se spălăcește și mai mult dispărînd în clarobscur. Utitz rostește acum părerea că arta e chemată a face doar mai accesibil drumul spre reacția estetică decît „natura”: „Pot să gust în artă în chip estetic multe lucruri pe care în natură nu pot și nici nu trebuie să le privesc în acest fel. Căci strigătele după ajutor ale unuia care se îneacă, lupta sa disperată cu valurile, în timpul căreia trăsăturile sale se contractă și din ochiul său holbat ne fixează groaza mută, nu le gust potrivit valorii lor expresive decît dacă sînt barbar și brutal. Dar nici o poruncă etică nu-mi interzice plăcerea cînd citesc despre cel ce se îneacă sau cînd îl văd pictat. Așadar, în general, arta se găsește în condiții avantajate” (p. 207). Adorabil! Vasăzică arta, spre deosebire de natură, ar avea avantajul de a fi lipsită de anume piedici morale care zădărnicesc reacția estetică. Arta ar crea numai condiții mai favorabile pentru ca să se producă o reacție estetică ce s-ar produce și în fața naturii, dacă... Deosebirea dintre esteticul natural și cel artistic e privită ca și cum ar fi susceptibilă de gradații ce depind de facilitatea reacției specific estetice sau ca o diferență de nuanță și complexitate, întrucît se admite drept posibilă o trecere pe neșimțite dintr-un domeniu în celălalt. Utitz schițează un vag paralelism și diferențiază într-un fel esteticul natural și cel artistic, dar cu totul incomplet; așa de incomplet încît izbutește în cele din urmă să le încurce din nou.

După părerea noastră, „arta este revelarea unui mister în material sensibil între liniile de forță ale unor categorii stilistice-abisale“. Esteticul artistic se realizează, așadar, într-o ordine existențială *sui-generis*, cu demarcații precise: revelare de mister, sensibilitate, metaforism, tipare stilistice. Toate aceste însușiri și demarcații țin în chip structural *sine qua non* de esteticul artistic. Fără de unul din aceste momente, „esteticul artistic“ e demis din calitatea sa. Orice altă particularitate a esteticului artistic e secundară și nu ne poate preocupa aici. Dar esteticul natural nu posedă structural nici unul din aceste aspecte. Esteticul natural și esteticul artistic apar cu totul în alte ordini ontologice. De aceea nici nu e posibilă o transpunere a unei structuri estetice *tale quale* din ordinea naturală în cea artistică, sau invers. Orice abatere de la această lege duce la *para-kalie*, la paraesthetic, și eventual la o reacție estetică ce are toate particularitățile unei reacții pozitive, dar care e deplasată.

E de mirat că estetica teoretică și știința artei au rămas, cît privește hotărnicirea structurilor estetice proprii artei, mult în urma gustului. În urma gustului pe care totuși critica artistică aplicată îl manifestă, dînd suficiente dovezi de promptitudine și de justețe. Critica artistică dovedește la fiecare pas reacții reprobative față de aparițiile paraestetice (de exemplu față de așa-numitul kitsch). Cu toate acestea, estetica n-a fost în stare pînă acum să justifice teoretic atitudinea înclinată spre sentințe fără apel a gustului educat de critica artistică curentă. Am citat mai sus cîteva mostre destul de hotărîte care probează că teoria estetică șchiopătează neajutorat în urma gustului artistic,

în sensul că problematica ei nu e decît foarte arare-ori contemporană cu problematica latentă a acestui gust. Teoria estetică n-a făcut nici un efort serios de adaptare la nuanțele cu care critica artistică e totuși pe deplin familiarizată. Există în cadrul naturii structuri care pot fi prețuite drept estetic-pozitive sau estetic-negative (frumos, urît). Și există și în cadrul artei un alt estetic, care de asemenea poate fi pozitiv sau negativ. Un trandafir veșted în pervazul naturii e negativ-estetic. Acest trandafir nu are nimic a face cu arta; el e un produs al naturii, și e judecat esteticeste în ordinea naturii. Un ritm, o sonoritate, o metaforă în cadrul unei poezii, pot să fie judecate drept pozitiv-estetice, ori negativ-estetice, după însuși felul lor și al poeziei, dar ele sînt apreciate ca atare în ordinea artei, iar nu în ordinea naturii. Paraesteticul despre care vorbim este însă cu totul altceva decît esteticul-pozitiv sau esteticul-negativ, apreciat ca atare într-una dintre aceste ordini, fie a naturii, fie a artei. Paraesteticul se produce realmente prin încălcarea domeniilor, prin transpunerea esteticului natural în cadrul artei sau prin transplantarea esteticului artistic în cîmpul naturii. Paraesteticul e o contravenție la legea nontransponibilității, și ia ființă cînd, de pildă, ceva pozitiv-estetic în ordinea naturii e transpus *tale quale* în artă cu pretenția de a păstra aici aceeași calitate.

Estetica teoretică nu s-a încumetat pînă acum să vorbească precis despre „paraestetic“, fiindcă îi lipseau termenii și constelația teoretică pentru definirea acestuia. Temeiul principal pentru hotărnicirea paraesteticului îl găsim însă în teza despre cele două orizonturi ale conștiinței umane. Esteticul natural, fie pozitiv, fie negativ, apare în ori-

zontul lumii date; esteticul artistic, fie pozitiv, fie negativ, apare ca revelare în orizontul misterului. Esteticul natural e resimțit din partea unui privitor ca structură a unui fenomen natural, a unui lucru, a unui individ sau peisaj ca atare. Esteticul artistic e resimțit ca structură revelatoare a unui mister captat în tipare stilistice. Criteriile potrivit cărora e judecat esteticul natural sau esteticul artistic vor fi prin urmare cu totul diferite. Pentru a ne convinge în chip practic de justetea considerațiilor asupra paraestheticului, n-avem decît să încercăm să transpunem în artă *întocmai* un peisaj sau un obiect natural pe care în orizont natural le apreciem pe bună dreptate ca fiind frumoase. Să se facă experiența cu un coplesitor și incendiat apus de soare, sau cu un admirabil și ales exemplar biologic. Experiența dă ca rezultat paraestheticul. Apusul de soare sau exemplarul biologic, de oricît de rarisimă splendoare, transpuse aidoma în artă, pot să placă aici numai oamenilor care de fapt nu depășesc criteriile estetice ale naturii. Gustul educat prin frecventarea artei va elimina categoric aceste obiecte din domeniul artei drept simplu kitsch, căci prezența lor aici e socotită o crimă fără circumstanțe atenuante. Dar avem și latitudinea unei experiențe contrarii: un transfigurat și suleget* arhanghel în stil bizantin poate să satisfacă pe deplin în ordinea artei, dar va atrage o fulgerătoare condamnare de îndată ce-l imaginăm realizat întocmai în ordinea naturii. Pe linia naturii, același arhanghel ar reprezenta un simplu monstru ca să nu întrebuițăm un cuvînt prea grav. În același șir de idei, e cazul să facem

* Subțiratic, gîngăș (*n. ed.*).

amintire despre un fenomen psihologic nu tocmai rar, dar de mirat: reacția estetică a pictorilor față de „natură“ e adesea alterată din cauze profesionale, ca să zicem așa. Pictorii sînt prea dispuși să-și prețuiască modelele feminine după criterii valabile în artă, dar nevalabile în ordinea naturii. La fel, pictorii judecă adesea peisajele naturale prin prisma unor preferințe condiționate de tendințele secrete manifeste ale artei lor. Gustul pictorilor în ordinea „naturală“ e nefiresc, viciat, și gravitatea alterării ia uneori înfățișarea unei perversiuni. Avem a face aici cu efectele deplorabile ale unei deformații profesionale. Fenomenul psihologic ce se petrece aici reprezintă un caz tocmai contrar aceluia ce are loc în conștiința bunului nostru burghez, care în artă caută exact același frumos care are darul de a-l satisface și în ordinea naturii. Cînd burghezul, care-și merită pe deplin epitetul, vrea să-și manifeste cu orice chip dragostea de artă, el va deveni un colecționar de nuduri și de apusuri de soare; de nuduri care satisfac în chip direct ochiul sexului și de apusuri solare care satisfac retina ca atare sau sexul ochiului — dacă ni se îngăduie expresia. Reacția aceasta estetică este desigur îndreptățită în ordinea naturii; dar în ordinea artei, o asemenea reacție estetică favorizează arta înțeleasă ca *Abziehbild* de pe natură, forma cea mai obișnuită a paraesteticului. Exemple de paraestetic se găsesc destule, căci arta ultimelor veacuri e în privința aceasta un corn al abundenței. Paraesteticul și-a ajuns apogeul în veacul al XIX-lea. Dar și arta clasicizantă mai veche oferă suficient material ilustrativ. Printre pictorii de mare renume și de circulație internațională, nu sînt cu totul străini de o asemenea regretabilă

producție un Guido Reni sau un Murillo, iar anume pictori francezi ai rococoului sînt adevărați maștri, aproape neîntrecuți, ai paraesteticului. De crima paraesteticului se fac vinovați, de pildă în muzică, toți acei compozitori care seceră entuziasme populare în climate romanice și aiurea, prea dispuși să introducă în operele lor melodii așa-zis frumoase, miere pentru urechi, dulce prin chiar substanța lor sonoră. Dar nu e numai decît nevoie să umblăm pe meleaguri italice sau prin alte ținuturi peninsulare spre a colecționa exemple edificatoare de creații de artă, care, în afară de faptul că sînt inferioare, mai au și dezavantajul de a nu fi rare. Paraestetică este o bună parte din literatura și arta sămănătorismului nostru, care se complăce în pipăirea suprafețelor și aderă cu atîta entuziasm la epiderma fenomenului românesc. Unii sămănătoriști au fost feriți de acest păcat numai datorită unui puternic instinct artistic. Doctrina estetică sămănătoristă este însă în întregime un fel de îngrășămînt chimic, sau mai puțin chimic, al paraesteticului.

Punînd problema diferenței dintre esteticul natural și esteticul artistic, ne-am hotărît pentru operația radicală. Orice compromis sfios nu face decît să prelungească o funestă stare de confuzie. Esteticul natural, oricare ar fi el, nu poate să fie integrat într-o operă de artă *tale quale*, și aceasta din principiu.

Esteticul natural și esteticul artistic sînt, ca structuri obiective, incomensurabile și insubstituibile unul prin altul, căci ele apar în ordini existențiale cu totul diferite. *Distanța dintre ele este de prăpastie, nu de treaptă sau de complexitate; distanța dintre ele este aceea a unei mutații onto-*

logice. O prețuire estetică în ordinea artei e posibilă numai în perspectiva deschisă prin termenii: mister, revelare sensibilă, stil. Dar natura nu intră în această perspectivă. Natura nu e *mister stilistic revelat*, ci cel mult mister care ni se „semnalează” pentru a fi revelat. Opera de artă posedă structuri estetice fără de nici un echivalent în natură:

1. Astfel de structuri sînt acelea căroră în artă le revine funcția de a revela metaforic-sensibil un mister. Natura nu se revelează niciodată, ea ne semnalează numai prin indicii senzoriale (de complexitate diferită) existența unor mistere eterogene. Profilurile, detaliile, conformațiile simțite ale naturii, dau împreună cel mult un complex de indicii care servesc drept material pentru elanul revelator de mistere al omului.

2. În artă, revelarea misterelor se face totdeauna în tipare abisale, stilistice. Tiparul ține constitutiv de revelare, făcînd împreună corp solidar precum scoica și vietatea din ea. Natura, cu structurile ei estetice, e cu desăvîrșire în afară de orice categorii stilistice. Categoriile stilistice-abisale ale omului nu intervin de drept, în nici un fel, în judecata estetică a naturii.

Între esteticul naturii și esteticul artei există totuși unele aparente corespondențe care trebuie examinate mai de aproape. Întîlnim desigur în cîmpul naturii structuri estetice întemeiate pe ritm, pe proporție, pe unitate în varietate, pe armonie, pe complexe intropatice; iar asemenea structuri se găsesc și în artă. Avem impresia că tocmai această așa-zisă corespondență a sedus pe cei mai mulți esteticieni la alinierea esteticului natural și a esteticului artistic. Dar în diferența pe care o stabilim intervine și de astă dată mutația

ontologică. În adevăr, structurile estetice întemeiate pe ritm, proporție, unitate în varietate, pe armonie și intropatie, *se integrează în artă, avînd cu desăvîrșire altă funcție decît în natură*. În natură, aceste elemente posedă o funcție estetică suverană, cîtă vreme în artă asemenea structuri devin cu adevărat estetice *numai cînd sînt subordonate unui întreg revelator, abisal-stilistic modelat*. În ordinea artistică, asemenea structuri dobîndesc o calitate estetică numai în măsura subordonării lor unor necesități impuse de intenția revelatoare și în măsura *subordonării* lor unor profunde necesități *stilistice*. De aceea, niciodată un anume ritm, o anume armonie sau un complex intropatic oarecare, resimțite drept pozitiv-estetice în ordinea naturii, nu îngăduie să fie trecute întocmai într-o operă de artă, fără de a-și pierde aici calitatea pozitiv-estetică. A te abate de la această lege înseamnă a te desfăta în paraestetic. Cu aceasta, se confirmă *încă o dată* discontinuitatea și separația radicală a celor două feluri ale esteticului. Structurile obiective ale celor două feluri ale esteticului sînt ireductibile la un numitor comun. (Totuși reacțiile estetice subiective pe care le stîrnesc esteticul natural, esteticul artistic și, în chip nelegitim cîteodată, paraesteticul, au anume note comune *foarte abstracte*. De exemplu, reacțiile sînt totdeauna legate de simțuri și au caracterul unei stări de contemplație dezinteresată. Aceste note comune, abstracte, vagi, care împrumută un aer de familie reacțiilor estetice *subiective*, au contribuit fără îndoială, în mare parte la confuzia intolerabilă ce se face între structurile *obiective* ale esteticului natural, artistic, sau ale paraesteticului. Dar a spune despre o

„piatră“ și despre un „scaun“ că sînt corpuri solide nu înseamnă încă a identifica, din punct de vedere structural și configurativ, cele două realități materiale. Din punctul de vedere al unei estetici subiective, haotice, care se mulțumește să descrie reacțiile estetice în termeni foarte generali, esteticul natural, esteticul artistic și paraesteticul ar putea să pară echivalente. Dar o asemenea estetică nu are intimitatea necesară, de fiecare zi, cu fenomenele pe care e chemată să le elucideze. Sub unghiul unei estetici lărgite, care are intimitatea cuvenită în raport cu structurile *obiective* specifice, se legitimează perfect diferențierea gustului după domenii; iar esteticul natural și esteticul artistic se vădesc drept ceea ce sînt potrivit legii nontransponibilității. Estetica structurilor obiective, adică estetica gustului în adevăr educat, nu poate fi derutată de rezultatele problematice ale esteticii subiective gata de a estompa diferențele.)

Legea nontransponibilității, luînd pe umerii ei toată autoritatea ce i se cuvine, ne permite recuzarea unei serii întregi de teorii estetice, care circulă în literatură ca niște venerabile rămășițe din alte vîrste.

Iată, de exemplu, teoriile mimetice despre artă. Estetica, în lunga ei istorie, a divorțat adesea de „mimetism“, pentru ca să se recăsătorească iarăși și iarăși. În fond, supoziția latentă a oricărui idealism este că arta *imită* „ideile“ sau „formele imanente“ și „necesare“ ale lucrurilor. După o altă teorie mimetică, arta imită numai umbrele ideilor sau fenomenelor ca atare. Aceasta e teoria implicită a oricărui naturalism artistic. Din moment ce există unele arte care se afirmă ca simplă construcție (arhitectura, muzica) fără de un obiect cores-

punzător care ar putea fi imitat, s-ar părea că teoria mimetică e așa de șubredă că nici nu ar mai trebui discutată. Să nu uităm însă că mimetiștii, mai ales cei de orientare idealistă, au fost destul de ingenioși pentru a scorni și pentru aceste arte, adică pentru muzică și arhitectură, anume idei de imitat (idei matematice și metafizice). Mimetismul ca ipoteză se menține deci cu obstinație, și, spre surpriza noastră, chiar un fenomenolog și gânditor de talia unui Moritz Geiger găsește oportun să o împrăștiere dându-i o spioală modernistă. Vom replica:

1. Teoria mimetică, după care arta ar fi imitația naturii, e răsturnată, nu numai parțial, prin existența de fapt a unor arte care, evident, nu imită natura, cum ar fi arhitectura și muzica. Această teorie mimetică e ucisă în întregime prin legea nontransponibilității. Legea nontransponibilității atrage după sine o concepție potrivit căreia arta se declară printr-o adevărată mutație ontologică față de natură. După legea nontransponibilității, structurile estetice naturale nu dau decât structuri paraestetice când sînt transpuse aidoma în artă.

2. Teoria mimetică, după care arta ar imita „idei“ ca entități absolute, cade de asemenea în întregime, întrucît arta este revelare esențialmente *metaforică* și *stilistic îngrădită* a unor mistere. Misterele nu pot fi imitate, ele pot fi numai metaforic revelate și captate între liniile de forță ale categoriilor „abisale“ ale omului. Deosebirea dintre natură și artă nu este aceea de la apariția sensibilă *imperfectă* a „ideii“ la redarea sensibilă mai *perfectă* a „ideii“. „Natura“ nu revelează mistere; ea produce, creează, se manifestă ca atare, oferind sensibilității noastre fenomene, procese, lucruri,

peisaje. Prin toate acestea ni se „semnalează“ doar existența misterelor. Numai omul, întrucît e existență specifică în orizontul misterului, încearcă să-și *reveleze* aceste mistere. Iar revelarea are un caracter totdeauna metaforic și e constitutiv impregnată de categoriile stilistice ale noastre. *Natura nu-și toarnă însă fenomenele în tipare corespunzătoare categoriilor stilistice ale inconștientului nostru.* Categoriile abisale sînt în fond niște „frîne“ care interzic iremediabil conversiunea adecvată a misterelor spre folosul nostru și al existenței în general. În consecință, teoriile mimetice despre artă trebuie să rămînă definitiv închise în muzeele istoriei, bucurîndu-se acolo doar de toleranța ce se acordă curiozităților.

Legea nontransponibilității mai are darul de a ne pune în situația de a judeca în justă lumină oportunitatea și rezultatele așa-zisei „estetici experimentale“. Dualismul net pe care-l stabilizăm dovedește, dacă nu chiar inutilitatea, atunci cel puțin inconcludența experimentului în estetică. Cel puțin a experimentului, așa cum Fechner și toți cîți l-au urmat l-au imaginat ca talpă arhitectonică a unei estetici „de jos în sus“, sau ca un „cap al buneii speranțe“ pentru navigatorii fără busolă. S-au examinat experimental atitudinea și reacția estetică față de forme și fapte de ultimă simplitate, izolate ca atare. Au fost supuse unui atent examen judecăți estetice embrionare, cum ar fi de exemplu judecata în raport cu figurile geometrice fundamentale, în raport cu variantele degradate ale acestora, în raport cu anume combinații simple de linii, figuri, culori, tonuri etc. Cu un pic de aritmetică și de fizică al rezultatelor și diagonalelor, s-a sperat să se obțină o înțelegere

științifică a stărilor, proceselor și judecăților estetice mai complexe. Dezideratul persistă încă în zone de nimenea atinse. Rezultatele unei imense munci de laborator, care a durat decenii, care a consumat minunate energii, cad fiindcă refuză o interpretare fără echivoc. E clar că, deși izolat prin condițiile experimentale, *obiectul simplu* cere să fie „apreciat“, fie în ordinea naturală, fie în ordinea artistică, și că el e realmente „apreciat“ tocmai în ordinea în care din întâmplare se găsește subiectul angajat în experiență. Legea nontransponibilității interzice generalizarea rezultatului. O combinație simplă de culori poate să ne satisfacă bunăoară în ordinea *naturii*. E sigur însă că aceeași combinație simplă de culori devine neutră pentru un subiect înzestrat cu gust, sau devine chiar paraestetică din momentul când e apreciată în ordinea artistică sau în orizontul misterului și al revelării.*

Nu ni se pare cu totul lipsită de interes observația că faza de glorie a esteticii experimentale coincide cu timpul cel mai lipsit de gust din câte au existat vreodată în istoria europeană (1870–1910). Nu facem o simplă glumă afirmând că această lipsă de gust constituie singurul climat prielnic apariției și prosperării esteticii „experimentale“. Timpul la care ne referim ne înspăimîntă cu produsele sale menite să dea o ambianță artistică vieții cotidiene. Oricine se convinge lesne de nivelul dominant al epocii, răsfoind o istorie a industriei casnice. Acest

* De altfel, rezultatul unui experiment estetic mai variază și în funcție de starea generală a subiectului experienței, de norma sa personală, de împrejurări momentane, de climatul etnic etc. Ce valoare mai pot să aibă, în asemenea împrejurări, rezultatele obținute?

gust a fost invitat să-și dea cu părerea asupra „elementelor estetice“ în institutele de estetică experimentală. Epoca esteticii experimentale este tocmai timpul când, ca niciodată înainte, s-a trecut peste legea nontransponibilității și când paraesteticul a înflorit cu entuziasm și fără rușine. Unul dintre cei mai celebri reprezentanți ai artei paraestetice a fost în acel timp vienezul Mackart. Nu i se poate tăgădui acestui pictor o tehnică dintre cele mai impresionante, și nici gustul firesc în alegerea frumuseților feminine ale capitalei imperiale, dar pictorul idee n-avea ce înseamnă cuvântul „artă“. Frumusețile dulci ale vieții și ale naturii, copios idealizate, au invadat cu atîta neobrăzare arta, încît chiar creatorii de artă adevărată din aceeași epocă se resimt de gustul îndoielnic al timpului. De confuzia dintre „artă“ și „paraestetic“ nu au scăpat cu totul nici unii artiști care au pornit la drum tocmai cu lozinca de a alunga kitschul din artă. În această privință, cazul Klimt e cel puțin mișcător. Acest pictor, de asemenea vienez și de bune intenții, întrebuițează de exemplu auriul metalic în speranța de a relua o tradiție veche bizantină sau medievală; dar modul cum el întrebuițează aurul nu duce decît iarăși numai la paraestetic. Aurul, ca aureolă sau ca fond, a avut o înaltă funcție artistică în stilul bizantin. Amintim severele figuri pe un fond de aur verzui de pe cupola catedralei San Marco din Veneția. Aurul cu strălucirea sa are în ordinea misterului și a revelării o funcție metaforică în raport cu transcendența. Dar în tablourile lui Klimt aurul se constituie în element decorativ, păstrîndu-și funcția sa estetică „naturală“, datorită culorii și luciului său ca atare. Rezultatul obținut e lamen-

tabil și contrazice toate bunele intenții. În aceeași situație imposibilă a fost uneori îmbrâncit de înclinările paraestetice ale timpului său și genialul sculptor, pictor și gravor Max Klinger (genialitatea nu te pune la adăpost de rătăcirile gustului. Dovezi frecvente de lipsă de gust a dat, de pildă, Goethe. Edificatoare este admirația sa față de pictura Angelikăi Kaufmann). Amintim o celebră statuie a lui Beethoven, al cărei autor e Max Klinger. Statuia e cizelată în material divers colorat. Acest material colorat în sine ar produce desigur o reacție estetică pozitivă în ordinea naturii, unde place neapărat retinei; dar același material, transpus în ordine artistică în orizontul misterului și al revelării, devine element paraesthetic.

ESTETICA INTROPATIEI ȘI A TRĂIRII

În partea a doua a secolului al XIX-lea, estetica psihologică, cu deosebire cea germană, a fost precumpănitor dominată de teoria intropatiei (*Einfühlung*). Paternitatea teoriei e greu de identificat, căci la înjghebarea și la mărirea ei s-a lucrat în devălmășie. Să reținem că teoria și-a dobândit toată amploarea de-abia în deceniile din urmă, cu toate că temeiurile ei fuseseră puse încă din veacul al XVIII-lea. Herder, multilateralul Herder, semănătorul de idei binecuvântate, este citat și printre întâii colaboratori ai teoriei despre intropatie. Astfel, Herder făcea esteticii lui Kant reproșul că ar fi prea „formalistă“. Și Herder adăuga dojenii o corectură, afirmând că „formele“ nu ne plac prin ele însele, ci prin viața ce-o turnăm în ele. Același gânditor își da perfect de bine seama și de împrejurarea că viața aceasta nu aparține de-a dreptul „formelor“, căci noi sîntem cei ce o proiectăm în ele. Nu mult mai târziu, romanticii, chemați să descopere atîtea lucruri ce au fost pe urmă iarăși uitate, făcuseră și ei aceeași remarcă. Un Novalis susținea că natura o simțim estetic datorită faptului că o „însuflețim“. Era natural ca asemenea observații fragmentare, deve-

nind tot mai frecvente, să solicite o dezvoltare tot mai amplă din partea spiritelor mai sistematice. Procesul intropatiei a fost pus în relief, studiat, definit, cu o stăruință și cu o acumulare documentară tot mai savantă. Rezultatul analizelor diferă adesea de la autor la autor, dar cel puțin una dintre particularitățile intropatiei a fost îndeobște stabilită și recunoscută. Autorii sînt de acord că procesul intropatiei are loc, în chip nemijlocit, în afară de orice act reflectat.

Un lucru e, firește, să acorzi intropatiei un rol în producerea reacției și prețuirii estetice, și cu totul altceva e să atribui acestui proces calitatea unei dominante. Sublinierea din urmă aparține așa-zisei estetici a intropatiei. Cei mai cunoscuți reprezentanți ai esteticii intropatice sînt Lipps și Volkelt. Al doilea manifestă oarecare generozitate și față de alți factori, cîtă vreme întîiului îi revin mai mult meritele intoleranței. Lipps vede factorul oarecum sub lentilă măritoare. Lipps pretinde că intropatia e implicată chiar și în contemplarea estetică a formelor celor mai elementare ale naturii și ale artei. Într-un simplu oblong geometric desenat pe hîrtie albă simțim, datorită unui proces de intropatie nereflectată, anume tensiuni în direcția celor patru linii drepte. Liniile se preschimbă în forțe. Aceste intropatii, soliciitate de contemplarea unor linii, sînt după Lipps cele mai simple componente, pe care le deslușim în trăirea și în satisfacția estetică. E vorba aici, natural, numai despre temelia psihologică a esteticii. Căci intropatiile devin din ce în ce mai complexe, concomitent cu amplificarea structurală, inerentă lucrurilor. Intropatia e un termen care denumeste toate procesele clarobscurе în virtutea

cărora subiectul uman introduce în lumea externă puteri, tensiuni, stări sufletești, pentru ca ulterior, prin reflex, să le resimtă ca și cum acestea ar aparține lumii din afară. Se știe mai ales că primitivul și copilul însuflețesc hipertrofic lucrurile prin personificare imaginativă. Intropatia nu ia însă totdeauna înfățișarea unei totale configurări antropomorfe. După toți teoreticienii intropatiei, omul ar fi în orice caz un subiect care se obiectivează neconținut, revărsându-se din albia sa. Ceea ce omul resimte nereflectat ca existând în lumea din afară nu este adesea decât propria sa stare de conștiință. După aceiași teoreticieni, reacția și satisfacția estetică n-ar fi decât o desfătare în acest joc al puterilor noastre sufletești. Orice teoretician cade la un moment dat jertfă unui automatism cvasisilogistic, și atunci începe avalanșa concluziilor grăbite. Accidentul i s-a întâmplat și lui Lipps. De la o analiză de incontestabilă agerime a intropatiei, el trece la concluzii care nu se desprind în chip necesar din situația analizată, ci se datorează exclusiv unui automatism cvasisilogistic. Pozitiv-estetice ar fi după Lipps acele lucruri care prin configurația lor permit subiectului uman o cât mai bogată autoobiectivare; negativ-estetice ar fi acelea care se opun acestei tendințe de autoobiectivare vitală-sufletească. Articulând această judecată, Lipps trece de la constatări la aprecieri, ceea ce constituie un salt cu totul nejustificat și susceptibil de-un denunț în piață. Consecințele devin pînă în cele din urmă funeste. În adevăr, dacă teoria ar corespunde cîtuși de puțin faptelor, atunci arta cea mai valoroasă ar fi aceea creată sub auspiciile „naturalismului“. Căci arta naturalistă este incontestabil aceea care în-

găduie cea mai amplă autoobiectivare vitală-sufletească a subiectului uman. Gustul unui om de cultură de astăzi este desigur foarte generos, în sensul că el posedă o remarcabilă facilitate de a se transpune în diverse stiluri, dar în același timp gustul acestui om de cultură, subțiat pe dimensiunea calității, va refuza orice exaltare a „artei naturaliste“ care prin aspirațiile sale teoretice nici măcar nu este „artă“. Dacă ni se permite să dăm grai unei modeste păreri, vom spune că naturalismul a prilejuit cu adevărat câteva opere de artă de seamă (ne gândim în primul rînd la câteva faimoase romane rusești), dar această izbîndă a avut loc, nu fiindcă operele ar fi produse ale lozincii naturaliste, ci în ciuda acesteia. Unilateralitatea, incompatibilă cu exigențele unui om de gust cu care teoria intropatiei favorizează, prin chiar firea sa, naturalismul, săltîndu-l pe primul plan, este un suficient simptom de caducitate și pricină pentru a da de bănuît. Inadmisibil este mai ales accentul pe care teoria îl pune pe complexe intropatice, ca esență a fenomenului estetic. Vom admite fără de nici o rezervă că unele complexe intropatice au un caracter estetic. Dar există și procese intropatice cărora le revine o funcție în ordine exclusiv cognitivă, și care nu sînt resimțite niciodată în chip estetic propriu-zis. O diferențiere netă încă nu s-a operat aici. Pe de altă parte, esteticul are o sferă mult mai largă decît aceea pe care o poate avea complexul intropatic. Dacă a cunoaște și a elucida un fenomen nu înseamnă a sugruma acest fenomen, atunci toată situația ne interzice definirea esteticului prin „intropatie“. Și pe urmă, mai este o chestiune foarte importantă, consecvent trecută cu vederea pînă

astăzi. Admițînd fără de nici o discuție că unele complexe intropatice sînt de natură estetică, se mai pune marea întrebare: Este complexul intropatic de caracter estetic ce se ivește în ordinea *naturii același* ca și complexul intropatic resimțit drept estetic în ordinea *artistică*? Pentru teoreticienii intropatiei, această întrebare nici nu s-a conturat măcar.

Să luăm mai întîi în dezbatere problema diferențierii intropatiei cognitive și a intropatiei estetice. Există desigur o intropatie ce are loc obișnuit în toate actele noastre aperceptive (cognitive), proces care se deosebește de intropatia estetică. Lipps crede că intropatia estetică se deosebește de intropatia aperceptivă obișnuită prin plenitudinea și puritatea ei. Intropatia aperceptivă ar fi numai schițată și plină de impurități, realizîndu-se mai dificil din cauza zgurii și a corpurilor străine ce i se opun. Iar arta ar da loc, după Lipps, unor intropatii și mai lesnicioase și mai depline chiar decît natura, creînd condiții speciale pentru realizarea lor. Lipps susține așadar că s-ar putea trece gradat de la una la cealaltă. El aliniază intropatiile termometric, cele aperceptive și estetice, și cele estetice ce au loc în cadrul naturii cu cele ce se declară în contemplarea operei de artă. Această gradare simplistă nu poate nădăjdui un consimțămînt general. Sîntem mai curînd de părere că intropatiile cognitive implică, din capul locului, altă atitudine a subiectului față de obiect decît cele estetice. Intropatiile aperceptive-cognitive se realizează în conexiune intimă cu atitudinea ce ia act de prezența, de semnificația sau de utilitatea unui obiect. Intropatiile aperceptive-cognitive sînt condiționate de atitudinea prealabilă de luare în

posesie a unui obiect, de asimilare a lui în vederea unei orientări în lume. Din contră, intropatiile estetice sînt condiționate de altă atitudine prealabilă: de astă dată subiectul ia o atitudine, prin care el îngăduie să fie *cucerit* de aspectul intuitiv, concret, al obiectului. Realizarea intropatiei estetice depinde de atitudinea de autoabandonare a subiectului și de atitudinea datorită căreia obiectului i se permite să absoarbă subiectul. Există desigur complexe intropatice, care au o funcție apercceptivă-cognitivă în viața sufletească a copilului sau a primitivului cîta vreme aceleași complexe intropatice pot avea în viața sufletească a omului matur o funcție intens estetică. Cînd copilul rostește propoziția: „Soarele se culcă“, el e dominat de un complex intropatic, apercceptiv-cognitiv. Aceeași propoziție, rostită de un om matur, exprimă mai curînd un complex intropatic „estetic“. În general, în viața sufletească a copilului, intropatia nu are nici un frîu. Omul matur își realizează intropatiile mai critic: rolul cognitiv al intropatiei e foarte controlat, dar cu atît mai mult se afirmă în viața sufletească a adultului intropatia estetică. Deosebirea dintre intropatia cognitivă și intropatia estetică nu e deci de grad și de plenitudine, ci de mod atitudinal și de dispunere prealabilă a subiectului în raport cu obiectul, adică o deosebire de gen.

Pe noi ne interesează însă: aici cealaltă problemă, a deosebirii dintre intropatia estetică în ordine naturală și intropatia în ordine artistică. Potrivit legii nontransponibilității pe care am formulat-o, nici o structură estetică naturală nu poate fi transpusă întocmai în ordine artistică. Între intropatia ce are loc în ordinea naturii și aceea

care are loc în artă se cascadează un abis. S-ar putea să fie adevărat că intropatia estetică naturală ne dă prilejul să ne obiectivăm conținuturile vitale-sufletești, și că ea ne comunică o satisfacție cu atât mai intensă cu cât condițiile înlesnesc această obiectivare într-o atitudine de autoabandonare a subiectului în raport cu obiectul. Se poate, o repetăm, ca aceasta să fie adevărat, dar vom adăuga numai deocâmt că o asemenea structură estetică ține exclusiv de existența noastră în orizontul lumii naturale. Această autoobiectivare vitală-sufletească, simplă, independentă, devine neutrală sau o acuzată contravaloare în ordine artistică. Un complex intropatic e, în artă, totdeauna subordonat unui act revelator ce are loc în orizontul misterului și e inconștient dirijat de liniile de forță ale stilului. În ordinea artei, complexul intropatic nu este judecat după criterii ce ar lua ca măsură intensitatea autoobiectivării vitale-sufletești; un complex intropatic e judecat aici în perspectiva puterii sale revelatoare în raport cu un mister, și în măsura integrării sale într-un mănunchi de categorii stilistice. Sub unghi estetic, artei îi aparține numai ceea ce în prealabil face parte din aria sensibilului și ceea ce a fost în prealabil modelat pe temei de categorii stilistice-abisale. „Stilul“ ca efect al unei matrice abisale nu este un simplu aspect periferial al artei, care ar îngădui nuanțe de prezență sau care ar putea să fie sau să nu fie ca o podoabă; stilul ține constitutiv de artă, adică ontologic și metafizic. Greșeala tuturor esteticienilor, chiar și a acelor care au studiat stilul, este de a nu fi înțeles importanța *sine qua non* a stilului ca element de definiție a artei. În cazul cel mai bun, esteticienii au considerat stilul „clasic“ sau altul, adică un

anume stil, ca punct de reper pentru aprecierea estetică a unei opere de artă în general. Noi vedem stilul întrînd constitutiv în însăși definiția artei, dar nu totdeauna un anume stil, ci stilul care are drept izvor, de la un caz la altul, tot alte și alte garnituri de categorii abisale. Un complex intropatic nu poate fi luat în considerare ca element de artă decît după ce e subordonat intențiilor pe care omul le manifestă în perspectivă artistică: complexul intropatic trebuie să apară drept revelare stilistic modelată a unui mister. Dar, în ordinea naturii, intropatia e întotdeauna numai autoobiectivare vitală-sufletească a subiectului uman, și se realizează cu totul în afară de perspectiva misterului, a revelării și a categoriilor stilistice, în afară adică de categoriile care sînt în fond cele mai adînci ale subiectului uman.

În lumina acestei concepții hotărîte, se arată de la sine funcția subordonată a intropatiei în opera de artă. Prezența complexelor intropatice în artă nu poate să confere nici o prioritate artei naturaliste. Din contră, arta naturalistă e exclusă din planul valorilor, în măsura în care e „naturalistă“. Deoarece în opera de artă, complexul intropatic stă atît sub imperiul actului revelator cît și sub imperiul unor categorii stilistice (condiții care pun opera de artă în afară de natură), complexul intropatic, acceptat în opera de artă, se transfigurează prin subordonare și împrumută funcții dictate de puterea de configurare a unui stil artistic. În orice caz, complexe intropatice sînt judecate în domeniul artei după alte criterii decît în domeniul naturii.

Intropatiei, abisal dirijată de liniile de forță ale unor categorii speciale, îi revine un rol însemnat

și în ceea ce, cu un termen cam penibil, se numește „artă abstractă“. Nu există propriu-zis artă abstractă. Deosebirea pe care Worringer a ținut s-o facă între „intropatie“ și „abstracție“ în artă trădează o concepție foarte neînchegată sub unghi filozofic. Arta gotică (să ne gândim, de exemplu, la statuia unei madone) nu este, cum se susține, fără suficient control al verbului, un câmp în care s-ar afirma o tendință „abstractă“. Se afirmă în arta gotică anume categorii stilistice, dar acestea pe un plan de intuiție foarte concret și saturat ca atare: orizontul infinit, năzuința stihială, tendința de jos în sus etc. sînt categorii care, în opera gotică, se realizează pe un plan de sensibilitate concretă, iar „intropatia“ intervine și ea în structura operei gotice și nu e deloc surghiunită, după cum se îndârjește un Worringer. Dimpotrivă, intropatia joacă un rol din cele mai importante, dar ea este evident „dirijată“ pe liniile de forță ale unor anume categorii stilistice. Și încă ceva. Intropatia se realizează aici cu efecte de satisfacție pozitivă, cu toate că, în ordine „naturală“, o ființă care ar avea aceeași înfățișare ca o madonă gotică ne-ar repugna. Cu aceasta s-a produs însă și o dovadă eclatantă cu privire la eterogenitatea funcțională a intropatiei în ordinea naturii și în ordinea artei.

Estetica psihologică mai recentă — sub înrîurirea lui Dilthey — a mai definit arta și ca expresie a „trăirii“ (*Erlebnis*). E și acesta un punct de vedere ce va cădea sub balastul unor consecințe intenabile. Dacă arta ar fi expresia unor trăiri, ar trebui să credem că poezia lirică cea mai sentimentală reprezintă arta prin excelență. „Trăirea“ este una din structurile acceptabile în artă numai

condiționat. Trăirea devine artă nu simplu prin expresie, ci prin expresie „artistică”. Lipsește din definiție circumscrierea tocmai a ceea ce ea vrea să definească. Neîndoios, trăirea poate fi integrată într-o operă de artă, dar, pentru a deveni artă, trăirea trebuie să fie astfel prelucrată, transfigurată, încât să dobândească o putere revelatoare în raport cu un mister, iar această transfigurare se face totdeauna în tipare stilistice.

Rezultă din aceste puneri la punct că psihologia curentă, care nu ține seamă de dualismul de orizonturi al conștiinței umane, psihologia care vrea să elucideze specificul artei, făcînd apel numai la termeni și la procese legate de existența în orizontul lumii date (imagini, visuri, trăiri, intro-patii), e osîndită să se prăbușească încă înainte de a ajunge la malul decisiv. Această psihologie nu poate avea, înainte de a muri, nici măcar satisfacția de a vedea, cel puțin de la distanță, țara făgăduită spre care a rătăcit cîteva decenii.

VALORI POLARE

Opera de artă depășește sfera esteticului, întrucât poate să întruchipeze și valori etice, religioase, intelectuale, culturale. Chestiunea aceasta a valorilor extraestetice, susceptibile de a fi împletite într-o operă de artă, se prezintă ca o chestiune aparte de care nu trebuie neapărat să ne ocupăm aici. De mai mare însemnătate ni se pare faptul că înseși structurile estetice ale artei nu sînt omogene, ci foarte felurite. Foarte felurite, dar toate condiționate și ținute laolaltă de aderența operei de artă la orizontul misterului și al revelației. Ne referim la structurile obiective ale operei de artă care condiționează atît satisfacția creatorului de artă cît și a insului receptiv. Sub unghi estetic, opera de artă nu e ceva simplu, elementar; ea reprezintă o amplă organizare de valori *eterogene*, ierarhic legate și închegate într-un tot solidar. Vom deosebi cinci grupuri de valori sau structuri estetice care aparțin artei cu exclusivitate, fiind strîns legate de rostul ei și fiind cu totul străine de ordinea naturii:

1. valorile polare;
2. valorile vicariante;
3. valorile terțiare;

4. valorile flotante;
5. valorile accesorii.

Întîiul grup este al valorilor constituite din termeni polari, valori cărora ne vedem obligați să le atribuim o sferă latitudinară. O asemenea valoare e alcătuită din doi termeni polari și reprezintă totdeauna un dozaj latitudinar al acestor termeni. O asemenea valoare se întemeiază totdeauna pe o anume tensiune ce există între două structuri de caracter opus.

Iată cîteva valori de sferă latitudinară care condiționează arta:

1. Opera de artă reprezintă un dozaj de mister și de revelare sensibilă.
2. Opera de artă reprezintă o unitate și în același timp o multiplicitate.
3. Opera de artă are aspecte semnificative și aspecte iraționale.
4. Opera de artă se prezintă ca o creație spontană și ca o lucrare făcută.
5. Opera de artă are aspecte canonice și aspecte originale.

Aceste polarități, cărora desigur li se pot adăuga și altele, se împletesc multiplu și variază în orice operă de artă. O operă de artă reprezintă totdeauna un dozaj de mister deschis, imponderabil și de revelare sensibilă, de unicitate și de multiplicitate, de semnificație și de iraționalitate, de spontaneitate și de făcut, de canonicitate și de originalitate etc. Aceste elemente polare se declară totdeauna într-un fel în constituția unei opere de artă, iar ceea ce variază latitudinar este numai dozajul elementelor polare. Un examen al operelor de artă din diferite locuri și timpuri arată că polaritățile sînt totdeauna prezente, dar că accentul e deplasabil de la un pol la altul. Niciodată nu se afirmă

un singur pol, căci fără polaritate opera își pierde calitatea estetică. Astfel, de exemplu, opera de artă e totdeauna polar constituită din elemente semnificative și din elemente iraționale, dar uneori accentul zace pe elementele semnificative, alte dăți pe elementele iraționale, și iarăși altă dată pe un anumit echilibru al lor. Niciodată însă opera de artă nu e constituită numai din elemente de semnificație sau numai din elemente iraționale. Să comparăm — sub unghiul valorilor de sferă latitudinară — de pildă arta bizantină cu arta antică și cu arta romantică. Polaritățile amintite se rostesc fățiș în structura tuturor operelor de artă, dar accentul se deplasează de fiecare dată de la un pol la altul, scoțînd în relief cînd pe unul cînd pe celălalt, fără de a anula însă pandantul. Uneori termenii polari se găsesc oarecum în echilibru. Examinînd arta clasică antică, vom descoperi în general un echilibru între mister și revelație sensibilă, între unitate și multiplicitate, între semnificație și irațional, între spontaneitate și făcut, între canonicitate și originalitate. Artă bizantină prezintă aceleași polarități, dar de astă dată accentul zace pe mister, pe unitate, pe semnificație, pe făcut, pe canonicitate. Plenitudinea concretă, multiplicitatea, iraționalul, spontaneitatea, originalitatea trec în penumbră. Artă romantică ne izbește prin saturație concretă, sensibilă, prin multiplicitate, prin iraționalitate, prin spontaneitate și originalitate. Dar atît artă bizantină cît și artă romantică ar înceta să fie artă dacă aspectele accentuate nu ar fi dozate cu elemente polare corespunzătoare. Am aruncat aici numai o privire generală asupra unor feluri de artă, care izbesc diferențial chiar și atenția unor necunoscători sau a unor laici.

Examenul devine mai dificil puțin cînd e vorba de cazuri speciale, dar punctul de vedere își dovedește și în asemenea cazuri oportunitatea. Să contemplăm de pildă opera lui Rembrandt. Și aici polaritățile amintite sînt, într-un fel sau altul, prezente — un oarecare echilibru între mister și revelare sensibilă, între ceea ce este rostit și ceea ce nu este. Dar accentul stăruie mai mult asupra multiplicității decît asupra unității, asupra iraționalului mai mult decît asupra semnificației, asupra spontaneității mai mult decît asupra făcutului. Să reținem că dozajul elementelor unei polarități nu atrage după sine neapărat un anume dozaj al elementelor care alcătuiesc celelalte polarități. E vorba, așadar, despre o variabilitate independentă a structurilor polare. Un exemplu edificator în privința aceasta ni-l dă opera lui Van Gogh; găsim aici un echilibru între mister și revelare, o cumpănă dreaptă între unitate și multiplicitate, dar un accent evident pe iraționalitate față de semnificație, pe făcut față de spontaneitate, pe originalitate față de canonicitate. Sau să privim opera unui Leonardo; se afirmă în ea un echilibru între termenii tuturor polarităților. Avem desigur o înaltă admirație față de opera lui Leonardo. Aceasta nu înseamnă însă că legăm și condiționăm valoarea ce i-o atribuim de echilibrul pe care-l constatăm în opera leonardescă de fiecare dată între termenii opuși ai diferitelor polarități. Valoarea înfloarește în general pe substratul polarităților ca atare, dar ea nu depinde totdeauna de unul și același dozaj al elementelor polare. Dozajul e variabil, iar valorile de această natură au o sferă latitudinară. Gustul, care ține să condiționeze valoarea unei opere de echilibrul termenilor

polari, ni se pare prea puțin generos. Și lipsa de generozitate se răzbună în cele din urmă tot asupra insului receptiv, căci el e privat prin strangulare critică de satisfacțiile foarte intense pe care ni le pot produce operele de accent unilateral.

Putem privi sub același unghi al valorilor de sferă latitudinară și exemple din literatură. Foarte instructivă e desigur o comparație între opera lui Tolstoi și aceea a lui Dostoevski. Romanele lui Tolstoi poartă o pecete particulară la care contribuie fără îndoială în mare măsură accentul pus pe revelare sensibilă, accentul deplasat spre multiplicitate, echilibrul între semnificație și iraționalitate, dar și echilibrul între canonicitate și originalitate. Romanele lui Dostoevski se caracterizează prin accentul deplasat spre mister, prin amploarea multiplicității, a iraționalului, a originalității și a făcutului.

Valorile de sferă latitudinară trebuie studiate asupra operei unui anume autor la singular, și de aici să se porceadă la studiul întregii opere. Dar aici începe sarcina criticii artistice literare și a monografiilor.

Critica artistică și literară, de la romantici pînă la dadaști, a avut o înclinare cu totul nejustificată de a prețui îndeosebi termenii următori ai polarităților: hipertrofia sensibilizării, iraționalul, multiplicitatea, spontaneitatea, originalitatea. Accentul de care se bucură acești termeni duce uneori pînă la negarea totală a termenilor opuși. Această e cauza degringoladei dadaiste. *Căci „valoarea” crește învoaltă numai pe temeiul unei tensiuni polare. „Valoros” e totdeauna numai dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur.*

Nu e desigur necesar să subliniem că valorile de sferă latitudinară se realizează în opera de artă în cea mai mare parte neintenționat. Realizarea lor structurală este un proces de penumbră, iar privitorul operei de artă simte în general prezența acestor aspecte intuitiv și neanalitic.

VALORI VICARIANTE

Împrejurarea că arta este rezultanta unor acte de intenție revelatoare pe planul sensibilității stîr-nește o seamă de aspecte și structuri care își găsesc expresia în tot atîtea valori de sferă lati-tudinară. Aceste valori au, după cum am văzut, o componentă polară. Dar în momentul cînd afirmăm că arta este o încercare revelatoare pe planul sensibilității, enunțăm totodată că arta este „plăsmuire culturală“, și că actul revelator are loc în *tipare stilistice*. Știm că tiparele în chestiune pot fi socotite ca tot atîtea categorii ale inconștien-tului sau în orice caz ca niște funcții plăsmuitoare ale inconștientului, susceptibile de o circumscri-ere și fixare categorială. Întocmai cum categoriile conștiinței se imprimă lumii date sensibile, cate-goriile abisale se imprimă plăsmuirilor de cultură prin care încercăm revelarea misterelor. Un com-plex integral și sieși suficient de categorii abisale alcătuiește o matcă sau o „matrice stilistică“. „Ca-tegoriile abisale“ sînt transpoziții conceptuale ale unor factori care lucrează în inconștient. Din adîncurile acestuia, factorii susceptibili de o ex-presie categorială determină și modelează plăs-muirile artistice. Încetul cu încetul, categoriile

abisale își pot face drum răbufnind în conștiință, unde ele se afirmă și ca „valori“ care se cer realizate în artă și care se amestecă cu energie în aprecierea estetică a operelor de artă.

O operă de artă are dreptul la o apreciere imanentă care e și integrală, și generoasă, și rodnică. O apreciere imanentă a operei de artă e însă cu puțință numai dacă insul respectiv se transpune printr-un fel de intuiție în matca acelor categorii abisale care au prezidat din adânc la modelarea operei de artă. O critică imanentă, o sentință în adevăr dreaptă asupra operei de artă, nu se poate da decît în perspectiva categoriilor abisale care alcătuiesc cotorul ei inconștient. Categoriile abisale de care e stăpînit un artist nu au deci numai darul de a modela din inconștient opera de artă; categoriilor abisale le revine și virtutea de a genera și anume valori, atît în conștiința artiștilor cît și în conștiința inșilor receptivi. (E poate indicat să amintim încă o dată că aceste categorii stilistice care alcătuiesc o matrice inconștientă nu intervin în nici un fel în constituirea esteticului „natural“ ca structură obiectivă, și nici în constituirea valorilor după care „natura“ e supusă unei judecăți estetice.) Categoriile abisale care compun o matrice stilistică sînt foarte eterogene:

1. categorii orizontice — a) spațiale (spațiul-infinit, spațiul-plan, spațiul-ondulat, spațiul-sferic, spațiul în „cuiburi“, spațiul-germinat, spațiul multiplu perdelat (V. *Știință și creație* sau *Trilogia culturii*) etc.; b) temporale (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu);

2. categorii atitudinale — afirmație, negație, neutralitate;

3. categorii de mișcare și destin — anabazicul, catabazicul, starea pe loc;
4. categorii formative — tipizantul, individualizantul, stihialul;
5. etc.

Categoriile stilistice menite să dea împreună o matrice suficientă sieși sînt foarte multe. Unele le-am identificat sub cele patru puncte de mai sus, despre altele mai secundare am vorbit în *Trilogia culturii*, iar altele urmează să fie scoase la lumină — o operație ce nu ni se pare prea anevoioasă după ce avem în mîna atît de prețioase indicii cu privire la existența lor.

Să notăm că aceste categorii nu ocupă locuri definitive într-o matrice stilistică. Ele pot fi substituite prin altele de același gen. Susceptibile de a fi înlocuite ni se par îndeosebi categoriile mai periferiale. În orice caz, categoriile abisale nu sînt ecumenice, ci variază de la regiune la regiune, de la popor la popor, de la timp la timp, de la individ la individ, și uneori chiar în cursul vieții unuia și aceluiasi individ. Matricele stilistice pot fi asemănătoare prin mai multe sau mai puține categorii; ele pot să difere prin mai multe sau mai puține categorii. Categoriile abisale, care compun matricele stilistice ale popoarelor, ale regiunilor, ale epocilor, ale indivizilor, sînt așadar foarte diverse. Faptul acesta nu înseamnă totuși că matricele și categoriile ar fi susceptibile de o remaniere arbitrară prin intervenția voinței noastre sau a altora. Nu. Ele aparțin, precum am arătat și altă dată, inconștientului, iar substituirea lor prin altele se face acolo, potrivit unor procese încă neștiute care înlătură cuvîntul voinței conștiente. Categoriile abisale nu se manifestă numai ca factori

modelatori în creații de cultură și în plăsmuiri de artă; ele pot avea adevărate efulgurații și în caliciul conștiinței ca tot atâtea „valori“. Procesul acesta e desigur secundar, dar el poate avea loc. Constatăm în orice caz în conștiința noastră prezența unor „valori“ care nu sînt în fond decît expresia conștientă a unor categorii abisale ale noastre; dar tot așa există în conștiința noastră anumite valori care nu sînt decît expresia categoriilor abisale ale *altor* indivizi, valori constituite în conștiința noastră printr-o inducție emanată din opere de artă care la rîndul lor au suferit în prealabil o modelare pe temei de categorii abisale. Toate aceste valori, reductibile în cele din urmă la categorii abisale de-ale noastre sau ale altora, nu se disting prin elasticitate latitudinară, și nu posedă o componentă polară; ele au o semnificație simplă; ele sînt petale într-un învult potir. Totuși, nici aceste valori nu sînt fixe, ele pot fi înlocuite prin altele de același gen. Valorile în chestiune sînt deci vicariante; ele îngăduie o substituie printr-un proces involuntar. Conștiința individuală, adusă în situația de a judeca o operă de artă, adoptă cîteodată valori vicariante *ad-hoc*, imanente operei de artă pe care e chemată să o judece. Un gust generos fără a renunța la severitate, și rodnic în satisfacții estetice fără a-și pierde busola, desfășoară de fapt o nuanțată suplețe, și e în stare să cîntărească o operă de artă, chiar exotica, în lumina unor valori proprii ei, în lumina unor valori care au prezidat la modelarea ei ca puteri categoriale. Așa se comportă un gust generos ale cărui forme superioare culminează în „critica immanentă“. De obicei însă gustul e standardizat și prea puțin generos. Ca indivizi, aparți-

nem *nolens*, *volens* unei regiuni spirituale, unui complex etnic, unui anume timp și loc. Prin aceasta se încheagă încetul cu încetul în noi un gust care se găsește pînă la un punct într-un fel de armonie prestabilită în raport cu categoriile abisale active în creatorii colectivității. Această apartenență ne domină uneori ca o fatalitate. Natural că e vorba aici despre gustul rigid. Dar acest fel e mai general decît gustul generos. Formele superioare în care culminează gustul rigid sînt acelea ale „criticii dogmatice“.

Faptul că valorile întemeiate pe categorii stilistice sînt vicariante, adică înlocuibile, nu poate fi interpretat ca rațiune suficientă pentru a ne dispensa de ele ca valori. Căci fără de atare categorii nu se plăsmuiește nici o operă de artă, și fără de valori vicariante nu se constituie nici un gust. Matricea stilistică a unui ins uman nu e niciodată depopulată. Iar „gustul“ e plin de valori vicariante, niciodată „gol“. Natural că se pot ivi, atît în matricea stilistică cît și în gustul nostru, interferențe degradate, categorii și valori bastarde, dar nu viduri. Afirmația e valabilă în măsura în care insul e om și participă la cultură, în măsura în care insul are aderențe la orizontul misterului și al revelației.

Valorile vicariante se întemeiază așadar, în ultimă analiză, pe existența categoriilor abisale. Între valorile *conștiente* ale unui ins, adoptate uneori prin „inducție“ din afară, și categoriile sale *inconștiente*, poate să se declare cîteodată o asimetrie. După lămuririle de mai sus e și natural să fie așa. Se întîmplă cîteodată ca orientarea creatoare pe de o parte și gustul pe de altă parte, ale unui autor oarecare, să apuce pe linii divergente. Fenomenul

e explicabil. Gustul aparține desigur, în mare măsură, sferei conștiinței — aceasta în ciuda faptului că el ar răspunde în general unor structuri inconștiente, adică așa-ziselor categorii abisale. Gustul, fiind însă un fenomen cu reliefuri de conștiință, acceptă lesne modelări pe cale conștientă. Categoriile abisale ale unui ins au o impresionantă imunitate față de inducții și influențe conștiente. Se știe însă că gustul e educabil și prin contactul cu opere de artă străine. Gustul unui asemenea ins, astfel educat, se va găsi într-un acord cu categorii abisale străine de persoana sa. Din această situație rezultă adesea o asimetrie între orientarea creatoare a unui autor, care în esență rămîne de natură abisală, și gustul său conștient educat. Ne găsim aici sub un portal îngemănat și derutant. Dar fenomenul e mai frecvent decît s-*ar* crede. De acest dezacord lăuntric pătinesc unii artiști, chiar dintre cei mai însemnați. Acești nenorociți nu izbutesc viața întreagă să se instaleze în perspectiva potrivită față de propria lor operă. Un Cézanne, de pildă, și-a supraalimentat totdeauna ambiția de a deveni un bun pictor în sens „impresionist“. Aspirația lui, cu totul puerilă și neînțeleasă, de a fi acceptat în saloanele impresioniștilor, se explică prin dezacordul interior a cărui jertfă el era. Dar prin creația sa, Cézanne n-a fost un impresionist. Dimpotrivă, prin creația sa el a fost așa de deosebit, încît a determinat apariția unei școli noi. Opera lui Cézanne izvora de fapt din profunde categorii abisale, mai tari decît gustul și orientarea sa conștientă. Ciudat e că, din cauza gustului său, Cézanne însuși își privea opera sa adesea cu sentimentul deficienței. De-abia urmașii lui Cézanne și-au cultivat gustul în sensul

operei sale. De-abia pentru o generație mai târzie categoriile abisale ale geniului lui Cézanne au fost convertite în valori estetice conștiente. Un spectacol analog, dar de proporții de tragedie antică, ne oferă în istoria poeziei un Hölderlin. În goană după un ideal schillerian, dar neînțeleas de Schiller, acest poet a creat o operă pe care el însuși o privea doar ca „încercare“, și care e înțeleasă la justa valoare de-abia astăzi. Acest fenomen singur e în stare să răstoarne teza lui Alois Riegl, care vedea în „voința artistică“ ultimul substrat al genezei operei de artă și instanța supremă pentru aprecierea ei. *Sînt artiști care, împotriva voinței și a conștiinței lor, fac altceva decît ei vor să facă, fiindcă ei stau în „robia cerească“ a unor particulare „categorii abisale“*. Curios e că totuși, sau poate tocmai de aceea, opera lor poate fi mare, și că ulterior colectivitatea își constituie, prin acomodări de conștiință, un „gust“ în consecință. Cert, sînt cazuri cînd echivalența dintre gustul conștient și categoriile inconștiente ale unui artist este aproximativ desăvîrșită, sau cînd gustul conștient se integrează în ordinea coordonatelor abisale — Leonardo! Dar asemenea cazuri trebuie privite ca excepții și ca momente norocoase ale istoriei.

Un fenomen care se lămurește ca un dezacord interior între gust și categorii abisale este, după părerea noastră, acela al „ironiei romantice“. Se știe că romanticii germani năzuiau să redea în creațiile lor interesantul, caracteristicul, excepționalul, exuberantul. Producția romanticilor are însă și unele însușiri care demonstrează că ei nu s-au emancipat cu totul de sub înrîurirea unor „valori“ care aparțin clasicismului. Ba dimpotrivă, se pare că o valoare cum e aceea a „tipizan-

tului“ continuă cu putere și în cadrul romantismului. Sub acest unghi, nu vom greși prea mult caracterizînd romantismul german drept „clasicism virtualizat“. Căci „ideea“, „tipicul“, stăruie ca „măsură“ în dosul plăsmuirilor de artă ale romanticilor. Semisecreta eficiență a „tipicului“ ca valoare colorează și lămurește suficient fenomenul cunoscut sub numele de „ironie romantică“. Interesantul, excepționalul, individualul, spre care tindeau romanticii, nu sînt văzute ca valori în sine, ci tocmai ca deficiență a ideii, ca trădare, ca răsturnare a ideii, și deci ca nimicnicie. Atitudinea ironică a poetului, atitudinea de emancipare de sub magia lumii create de el, e proprie romantismului. Dar această atitudine nu înseamnă o identificare necondiționată cu interesantul și cu individualul; desigur, ea înseamnă mai întîi o înclinare spre interesant și individual, dar în al doilea rînd ea înseamnă tot așa de mult o distanțare față de acestea, potrivit măsurii pe care o dă Ideea, adică „tipicul“. Ironia romantică implică un dezacord, coexistența unor tendințe opuse în personalitatea artistului; în matricea stilistică apare ca un vlăstar tînăr tendința spre individualizare, dar pe planul conștiinței e încă trează valoarea clasică a tipizării. Întîia intervine cu reală eficiență modelatoare, a doua plutește ca o sancțitate, pe cale de a fi uzurpată deasupra ei ca măsură. De-abia mai tîrziu, în perioada greșit numită a realismului, categoria individualizantului își cucerește neatîrnarea față de tipic, față de idee, închegîndu-se și ca o valoare pe portativul conștiinței. Cu această deplină emancipare, dispare însă și așa-numita ironie romantică. Procesul pus în relief dovedește încă o dată că o categorie

abisală obține adesea o eficiență istorică, mai înainte ca ea să figureze în conștiință ca valoare sau chiar în pofida „valorilor“ pe linia cărora e angajată conștiința. „Individualizantul“ apare pîlpîind un timp oarecare ca un factor, dacă nu incert cel puțin echivoc; această categorie se afirmă efectiv emanînd linii de forță, dar e încă respinsă ca „valoare“, pentru ca încetul cu încetul să devină o „prevaloare“, și numai tîrziu de tot o „valoare“. Avatarele unei categorii abisale sînt multe pînă să răbufnească în conștiință cu deplină izbîndă.

Asimetria liniilor, urmărite deseori de artiști pe plan inconștient și pe plan conștient, odată surprinsă în tot jocul ei, ne va pune în gardă față de confesiunile estetice ale artiștilor. Aceste confesiuni artistice nu redau decît aspectul conștient, care nu e însă și cel mai profund, al cadrului în care trebuie judecată opera lor. În asemenea confesiuni își face loc un foarte explicabil fenomen de autoînșelare pe care l-am demascat mai sus. Această înșelare de sine a artiștilor trebuie denunțată cu atît mai mult cu cît esteticienii își fac aproape o onoare să se supraliciteze cît privește valorificarea confesiunilor artiștilor. În principiu, nu vom acorda confesiunilor decît prețul unor documente psihologice care solicită interpretarea în accepția cea mai largă a cuvîntului, și care îngăduie uneori tîlcuri diametral opuse, ca oracolele. Aceste documente sînt oracole, fără de a avea deloc aerul.

Fenomene de asemenea natură răstoarnă fără apel ipoteza despre „voința artistică“ ce s-ar întrupa în opera de artă (Riegl). Natural că multe laturi ale chestiunii n-au putut fi așezate în dreaptă bătaie de lumini cîtă vreme nu s-a ținut seama

de rolul foarte pozitiv al inconștientului ca centru *dinamic* și *categorial* și *cosmogetic*. Stilul nu este rezultatul unei voințe monolitice și conștiente, dar nici inconștientul nu trebuie privit numai ca un canal al inspirației sau ca un megafon al grației, cum se face de obicei. Inconștientul este el singur domnul inițiativelor, și posedă o matrice de categorii amplă și bogată care stă la baza unui stil. Ne-am pronunțat în cele de mai înainte și asupra rolului ce-l joacă aceste categorii abisale în procesele obscure datorită cărora se constituie valorile stilistice de natură „conștientă“, adică valorile vicariante.

CATEGORIILE ABISALE CA FACTORI CANALIZATORI

Nu mai stăruim asupra categoriilor abisale ca factori determinanți ai plăsmuirilor culturale (de artă), căci în *Trilogia culturii* ca și în *Știință și creație* și în *Gîndire magică și religie* am expus cu toate ostenelele cuvenite această latură a problemei. Cititorii, al căror interes a fost aprins, vor deschide studiile închinat chestiunii. Iar noi să clădim mai departe. Am văzut că valorile vicariante sau stilistice pe care le enumerăm printre structurile estetice ale artei își au temeiul ultim în categoriile abisale. În raportul dintre categoriile abisale și valorile vicariante intervine însă, după cum am subliniat, un joc întreg de simetrii și asimetrii. Categoriile abisale posedă energia necesară și ajung la rezultate din cele mai palpabile, cîteodată chiar împotriva valorilor stilistice încuibate, după circumstanțe, în conștiință. Aceleași categorii abisale își pot face apoi încetul cu încetul loc în conștiință ca prevalorii, pe urmă ca valori, substituindu-se valorilor care dominau conștiința mai înainte. Valorile stilistice conștiente sînt vicariante, ceea ce înseamnă înlocuibile cu altele de același gen. Mînați de grija de a completa la fiecare pas teoriile ce le enunțăm, găsim opor-

tun să ne îndreptăm atenția și asupra altor fețe ale categoriilor abisale. Probleme dintre cele mai insistente dezbătute, dar rămase încă în faza discuțiilor în contradictoriu, pot fi lesne dezlegate, luându-se în considerare teoria despre categoriile abisale. În domeniul istoriei artelor de pildă, găsim o serie de probleme care vor fi scoase pe calea aceasta în chipul cel mai elegant la liman. Atribuirea anumitor categoriilor abisale nu numai o funcție modelatoare ci și o funcție canalizatoare, selectivă sau de dirijare a spiritului inventiv în istoria cuceririlor culturale și artistice ale omenirii.

Pe la mijlocul veacului trecut, s-a stîrnit o discuție care n-a adormit nici astăzi cu privire la originea unor particularități sau detalii artistice caracteristice pentru diverse stiluri. Pozițiile ocupate în acest permanent și aproape staționar război revin în fond la antiteza dintre două feluri de a „explica”. Unii preferă explicația prin momente naturale care țin de tehnică și de circumstanțe materiale, alții preferă explicația prin momente de natură spirituală, de climat sufletesc colectiv. Iată o asemenea discuție.

E vorba despre problema originii columnei dorică și a columnei ionice. (Columna dorică se caracterizează între altele, precum se știe, prin absența piciorului, iar columna ionică prin particularitatea că are picior.) Cercetătorul A (numele nu importă) încearcă să explice absența piciorului la columna dorică printr-o trăsătură de psihologie socială a seminției doriene. Neamul doric aristocratic înclină, afirmă A, prin toată structura psihologiei sale sociale, să dea o prioritate în orice împrejurare „ansamblului” față de momentele „individuale”. Mentalitatea obștească a do-

rienilor favoriza „întregul“ față de „parte“, și elimina orice ar fi fost de natură să „individualizeze“ sau să pună în relief „partea“. Organizația ierarhică-aristocratică și mentalitatea socială a dorienilor și-a găsit o expresie în columna fără picior. Piciorul ar fi dat columnei o bază „propriie“, individuală față de întregul arhitectonic, ceea ce repugna mentalității dorice educate în școala socială a ansamblului. În schimb, afirmă A, columna ionică e în adevăr înzestrată cu un picior, fiindcă seminția ionică era mai democrată și iubea independența individuală. Piciorul columnei ionice ar fi rezultatul individualismului ionic. În răstimp, cercetătorul B a avut răgazul să-și pregătească replica: Fleacuri, va răspunde el. Columna e la origine totdeauna un trunchi de copac. Pe teritoriul unde locuia seminția dorică, trunchiul-columnă se înălța pe-un pământ stîncos și arid, care nu cerea nici o măsură de apărare a columnei împotriva umidității. Cu totul alta ar fi fost însă situația în văile Asiei Minore (la seminția ionică) plină de aluviuni umede. Aici trunchiul-columnă avea nevoie de-un picior izolator ca să nu putrezească. Mai târziu, semințiile, trecînd de la lemn la alt material, au transpus prin puterea obișnuinței și în acest material dispozitive și structuri dictate de condiții naturale și de rațiuni tehnice. Să recunoaștem că nici una din aceste soluții și socoteli nu e lipsită de seducție. O discuție asemănătoare a avut loc și în legătură cu problema originii canelurilor columnelor. Un cercetător, să-i spunem iarăși A, afirmă că aceste caneluri sînt un produs al fanteziei care vrea să sublinieze simbolic tendința înălțătoare a columnei. Explicația recurge la factori psihologici.

Cercetătorul B intervine: Povești! În Egipt trunchiul de palmier servea la început drept columnă, dar trunchiul de palmier era îmbrăcat, pentru a fi scutit de revărsările Nilului, în legături de trestie. Când egipteanul a trecut de la material vegetal la piatră, el avea ochiul mult prea obișnuit cu liniile trestiilor, decît să nu le transpună și în noul material în formă de caneluri. Aceeași anti-tetică încercare de a soluționa integral o problemă, fie prin factori psihologici, fie prin factori materiali. O discuție similară a avut loc și cu privire la originea arhitravei, și de asemenea cu privire la o mulțime de alte elemente constructive sau decorative aparținînd arhitecturii sau artei în general. Discuția s-a lărgit apoi treptat, pentru ca în cele din urmă toate particularitățile unui stil să fie sumar explicate de unii pe cale materială, prin necesități impuse de material, de tehnică și de scopul ei. Cercetătorii care ocupă poziția adversă au sfîrșit prin a explica aceleași particularități prin factori pur psihologici sau sociali, prin climat sufletesc, prin voință artistică. Discuția încă nu s-a terminat, cu toate că taberele dușmane nu mai pot pompa nici un argument pe terenurile secătuite unde se găsesc. O strălucită ocazie de a interveni cu teoria abisală. Avem impresia că în toate cazurile problemele de acest fel au fost atacate în chip periferic. Să admitem pentru moment că, în adevăr, columna dorică fără picior a fost la început un simplu trunchi de copac înălțat pe un teren stîncos unde nu se cereau măsuri de apărare împotriva umidității inexistente. Dar chiar așa fiind, ni se pare că încă nu am lămurit tocmai punctul esențial al chestiunii. Trunchiul fără picior a fost acceptat astfel nu numai fiindcă din

întîmplare terenul nu solicita un asemenea picior, ci și fiindcă spiritul doric era inconștient dominat de o înclinare categorială spre *severitate statică*. Adică gustul doric tolera absența piciorului la columnă, iar matricea stilistică proprie dorienilor a canalizat și a dirijat spiritul inventiv în acest sens. Căci, dacă această absență ar fi apărut gustului doric ca o ofensă, ea n-ar fi fost niciodată acceptată fără protest, ci ar fi fost numai decît umplută printr-o invenție ornamentală sau structurală în consecință. Categoria abisală a severității statice, proprie spiritului doric, a jucat deci aici rolul unei ultime instanțe, făcînd să se tolereze în cadrul unui stil anume structuri sau lipsuri impuse, să zicem, de necesități materiale și tehnice. Spiritul ionic, pe de altă parte, a putut desigur să inventeze piciorul columnei sub presiunea condițiilor materiale, sub îndemnul climatului. Dar dacă în acest spirit n-ar fi fost prezentă categoria abisală care-l orienta spre *ușurință dinamică*, sîntem siguri că s-ar fi găsit pentru apărarea columnei de umiditate cu totul altă soluție decît dispozitivul piciorului. *Faptul că absența piciorului sau, în celălalt caz, piciorul, a fost integrat într-un stil, se datorează deci exclusiv prezenței efective a unor categorii abisale determinate*. Problema cîștigă enorm în adîncime, deoarece nu e vorba numai despre invenția unui detaliu, ci e vorba de *integrarea unui detaliu într-un stil*. O problemă tehnică comportă foarte multe soluții, dar cînd e vorba de detaliile unui stil, rolul hotărîtor pentru acceptarea sau refuzarea lor îl au categoriile abisale. Mai mult: categoriile abisale dirijează într-un sens precis spiritul inventiv. S-ar putea chiar afirma că în nici o altă împrejurare

spiritul omenesc nu dovedește atîta putere inventivă, atîta ingeniozitate, ca atunci cînd e vorba să dea urmare unor îndemnuri inconștiente.*

În aceeași ordine de idei, se poate însă întîmpla ca și cercetătorul A să aibă întrucîtva dreptate. Columna dorică fără picior și columna ionică cu picior au putut să fie în adevăr inventate de fantezia acestor seminții, dacă nu de-a dreptul sub presiunea configurației sociale, atunci în analogie involuntară. Esențiale sub unghi explicativ devin însă, și de astă dată, categoriile abisale. Prezența în inconștientul colectiv al seminției dorică a unei înclinări categoriale spre severitate statică a putut să ducă deopotrivă în arhitectură la columna fără picior, iar pe plan social la absorbirea individului în ansamblul obștesc. De asemenea, prezența înclinării categoriale spre ușurință dinamică a putut să conducă seminția ionică la columna cu picior, iar pe plan social la oarecare libertate individualistă.

Contribuțiile pur psihologice, pur sociologice sau pur tehnice la explicarea unui stil sînt în cazul cel mai bun periferiale. Cearta dintre cercetătorul A și cercetătorul B nu mai poate fi alimentată cu

* Că mașinismul s-a dezvoltat, luînd proporțiile știute, în Europa apuseană, nu se datorează neapărat unui spirit mai inventiv decît a fost al antichității greco-romane sau chineze. Antichitatea a propus invenții dintre cele mai ingenioase, dar ele n-au răzbătut, fiindcă au fost eliminate de stilul epocii. Unui împărat roman i s-au demonstrat mașini complicate destinate să înlocuiască sclavii. Dar împăratul roman a refuzat introducerea acestor mașini ca să nu sporească proletariatul. Chinezii se amuzau cu fel de fel de invenții foarte subtile, dar toate erau mai mult aplicații jucăușe, căci ca mașini ele repugnau. A te servi de mașini în mijlocul naturii li se părea chinezilor înșelătorie, un păcat împotriva cerului, și a pămîntului, și a ordinii divine.

nici un nou argument, fiindcă problema însăși se deplasează în adâncime. Ceea ce este de explicat nu e numai apariția sau invenția unui detaliu, ci fenomenul integrării unui detaliu într-un stil. Cercetătorul A și cercetătorul B nu au bănuț profundzimea problemei.*

* E aici un răspuns indirect dat tuturor obiecțiilor făcute în ultimul timp teoriilor noastre stilistice expuse în *Spațiul mioritic*, adică obiecțiilor plate ridicate sub unghi „tehnic” și „sociologic”.

VALORI TERȚIARE

Opera de artă organizează valori de componență polară de substrat ontologic, și valori vicariante (stilistice) de origine inconștientă deopotrivă într-un material sensibil. La aceste valori se adaugă un al treilea fel, care aparține exclusiv „sensibilității“. Pe acestea le vom numi „valori terțiare“. Valorile de componență polară și valorile stilistice nu au în ordinea naturii nici un corespondent cîtă vreme valorile terțiare posedă un cert pendant pe linie „naturală“. Totuși, și valorile terțiare se supun legii nontransponibilității, neputînd fi trecute *tale quale* din ordinea artistică în cea naturală, și nici invers. Valorile despre care vorbim se ivesc în ordinea artistică integrate în celelalte valori; ele sînt funcțional asimilate de valorile de componență polară și de valorile stilistice, fiind cu totul subordonate acestora și în serviciul acestora. În ordinea „naturală“, valorile sensibilității apar *suverane*, adică neintegrate în valori de dozaj polar sau în valori stilistice. Iată cîteva asemenea valori ale sensibilității: proporția, armonia, complexe intropatice, expresia trăirilor, imaginarul metaforic propriu-zis, și atîtea calități intuitive, ponderabile și imponderabile ale materiei plastice, coloristice și sonore, și atîtea particulari-

tăți concrete din care se încheagă trupul cuvîntului. Toate aceste structuri pot să constituie valori estetice; dar în artă ele vor răspunde unor exigențe aparte care nu se declară în ordinea naturii, iar în natură asemenea valori răspund unor exigențe care n-au ce căuta în artă. În ordinea naturii, valorile sensibilității concrete satisfac în mare măsură prin ele însele; pentru a da însă o legitimă satisfacție în ordine artistică, ele trebuie să fie astfel constituite încît să fie subordonate atît menirii lor „revelatoare“ în raport cu un mister, cît și categoriilor abisale care își pun sigiliul pe o operă de artă. De aici urmează că aceleași valori ale sensibilității care satisfac în artă își pierd această calitate de îndată ce sînt izolate sau transpuse în ordinea naturii. Valorile terțiare se afirmă deci în artă în funcție nu numai de structura și de particularitățile lor concrete, ci și în funcție de felul cum ele se integrează într-o operă de artă și într-un complex stilistic.

Idealismul filozofic a fost și în această privință victima simplificării. El privea „esteticul“ atît în ordine naturală cît și în ordine artistică drept „apariție sensibilă a Ideii“. Idealismul filozofic avea superstiția „numitorului comun“, și stăpînit de această superstiție n-a mai căutat să diferențieze valorile estetice, nici cele naturale de cele artistice, și nici valorile eterogene care se organizează în artă. Astfel, estetica idealistă încearcă să lămurească toate valorile sensibilității, mîniecînd de la aceeași definiție generală, care circumscrie esteticul ca apariție sensibilă a Ideii. Această idee fixă a Ideii a îmbogățit muzeul definițiilor cu cîtiva adevărați monștri meniți să intimideze chiar și pe cei mai maniaci amatori de abstracții. „Sunetul“ bunăoară se bucură la Schelling de următoarea circumscriere complicată ca un salut

chinezesc: „Sunetul este indiferență a întruchipării infinitului în finit, apercepută ca indiferență pură.“ Tot Schelling definește lumina ca „noțiune infinită a tuturor lucrurilor finite, întrucît se găsesc în unitate reală“. Structurile estetice ale sensibilității vor fi astfel, totdeauna, reduse la prezența unei idei în sensibilitate. „Esteticul“ este totdeauna chihlimbarul în care apare musculița arhaică a unei idei. Interesant e că idealismul, căutînd să definească frumusețea unor calități elementare ale fenomenelor, e silit să recurgă la idei cu atît mai abstracte cu cît fenomenele sînt mai elementare. Situația teoretică e dintre cele mai paradoxale și imposibile, iar definițiile citate vădesc zădărnicia iremediabilă a încercării. În realitate, caratele estetice ale structurilor sensibile nu sînt deloc condiționate de transparența unui conținut ideal absolut, și nu sînt nici ceva dat și neschimbat, adică nu sînt „constante“. Caratele estetice ale unor structuri sensibile depind de ordinea existențială în care aceste structuri sînt resimțite și apreciate. Aceeași structură poate fi o valoare în ordinea naturii și o paravaloare în ordinea artei. Aceeași structură care reprezintă întruparea unor valori în artă devine un nimic de îndată ce o transpunem în ordinea naturii.

Formalismul estetic de proveniență herbartiană se apropie de fenomenul estetic luînd drumul invers. Formalismul pretinde că anume raporturi primare de elemente ar avea darul să producă, totdeauna și oriunde, o satisfacție estetică. Un raport de elemente e astfel arbitrar învestit cu autoritatea unei constante absolute. Esteticul complex al unei opere de artă s-ar lămuri prin combinarea raporturilor formale de bază. Pentru a putea da crezămînt unei asemenea concepții, ar trebui ca un raport formal elementar să dea o reacție este-

tică în adevăr constantă; și al doilea, ar mai trebui ca însumarea unor asemenea raporturi să nu dea altceva decît „suma“. Dar nici una din aceste condiții nu e îndeplinită. Însumarea unor reacții estetice ar putea să dea mai mult și altceva decît suma, căci sinteza poate fi creatoare (Wundt). Dar mai ales întâia condiție nu ni se pare deloc realizată: un raport formal elementar nu dă în nici un caz o reacție estetică constantă și susceptibilă de combinații matematice. Unul și același raport formal elementar dă o reacție estetică ce variază întâi în funcție de ordinea naturală sau de cea artistică, și în al doilea rînd în funcție de complexul stilistic în cadrul căruia el apare. O combinație de culori elementare poate să dea o valoare estetică prin sine cînd se ivește în ordine naturală, dar aceasta nu înseamnă că același raport va da o valoare și în ordine artistică. Cert, culoarea așa cum e, sau o combinație de culori așa cum e, nu sînt indiferente nici în ordine artistică. Nici materia unor elemente și nici raportul formal dintre ele nu sînt deloc indiferente în ordine artistică; dar în ordine artistică ele sînt înzestrate cu funcții pe care ele nu le pot avea în cadrul naturii. Funcțiile unor elemente sensibile variază de la orizont la orizont și de la stil la stil. Unul și același raport formal elementar dobîndește astfel cele mai felurite valori estetice. Un raport formal elementar nu posedă deci o monovalență estetică, cum credea Herbart, ci o vădită polivalență după cum e integrat în natură sau în artă, iar în artă după cum e încapsulat în sistemul unui stil sau al altuia, sau după cum ajunge sub bolta unei intenții revelatoare sau a alteia. Valorile estetice ale sensibilității, cum ar fi ritmul, proporția, armonia, metaforismul propriu-zis, complexul intropatic, pot să fie

valori suverane, autonome, în cadrul naturii, dar în ordinea artei, ele nu sînt decît valori terțiare, funcțional subordonate valorilor de componență polară și valorilor stilistice.

Repetăm că revelarea spre care tinde actul creator de artă se face cu mijloace de sensibilitate. Dar de astă dată, sensibilitatea se găsește în slujba categoriilor *abisale* ale omului, și nu numai în slujba categoriilor conștiinței. Cu aceasta am prins în conul de lumină al teoriei un lucru pe care esteticienii nu l-au văzut, căci s-a ignorat cu totul existența categoriilor abisale. Valorile estetice ale sensibilității ca atare depind în artă de serviciile pe care sensibilitatea le face *în subordine*, cîtă vreme în rînduiala naturii valorile estetice ale sensibilității nu se găsesc într-o asemenea subordine. Intuiția concretă este planul pe care se realizează toate artele. Dar intuitivul, concretul, nu este în ordinea artei simplu organizat numai prin categoriile conștiinței. *În imperiul artei, intuitivul, concretul, este exponențial organizat, atît prin categoriile conștiinței cît și prin categoriile stilistice-abisale.* Esteticienii care s-au făcut apologeții intuitivului, ai concretului în artă, n-au rostit cuvîntul hotărîtor în această privință, fiindcă ei n-au înțeles că intuitivul, concretul, sensibilitatea, apar în artă cu altă demnitate decît în natură. *În natură, concretul intuitiv apare în cadrele categoriale ale conștiinței; în artă concretul intuitiv îndură o modelare categorială exponențială, întrucît aici el se organizează și pe liniile de forță ale categoriilor abisale.*

O mică paranteză. Ceea ce spunem despre natura concretă intuitivă a artei se lovește de oarecare dificultăți cînd e vorba de poezie ca artă a cuvîntului. Dificultățile sînt însă aparente. Densitatea intuitivă a cuvîntului sub unghiul semnificației sale e desigur totdeauna relativă, iar

porozitatea e cu atît mai gravă cu cît cuvîntul e mai abstract. Să nu uităm însă că masa intuitivă a poeziei nu se constituie numai datorită conținutului „semnificativ“ al cuvîntului; la masa intuitivă a poeziei colaborează și corpul sonor ca atare al cuvîntului. Poezia are prin urmare la dispoziție, ca mijloace de sensibilizare, în afară de semnificația cuvîntului, în afară de conținutul imaginar-intuitiv al cuvîntului (totdeauna deficient față de concretul intuitiv) și unele însușiri, de obicei latente, ale graiului: ritmul, structura sonoră, poziția sintactică a cuvîntului. Aceste însușiri virtuale ale graiului, magic solicitate de rostul poeziei, înfloresc altfel în artă decît în viața de toate zilele. Ritmul în poezie nu place desigur numai pentru sine, ci și ca element care servește la revelarea sensibilă a unei mișcări sufletești ce s-a declarat în cineva ca un mister de revelat. În poezie, graiul dobîndește virtuți alese și rare care reprezintă tot atîtea vădite abateri de la cele obișnuite cînd graiul nu e decît purtător de semnificații și aproape nimic altceva, sau un simplu mijloc de comunicare socială a unor intenții, gînduri, porniri, simțăminte etc. Graiul, devenind mijloc de revelare pe planul unei sensibilități modelate în sens stilistic, cîștigă calități pe care obișnuit el nu le are nici măcar în chip embrionar. În poezie, graiul nu e numai echivalentul unor semnificații; în poezie, graiul „revelează“ și prin corpul său sonor, stînd în slujba unui orizont mai profund al vieții noastre. Primerenirile structurale ce le îndură graiul poetic în exercițiul unei superioare funcții sînt comandate de mutația noastră existențială într-un alt orizont — în orizontul misterului și al revelării. Transfigurările posibile ale graiului poetic în raport cu modurile graiului obișnuit nu sînt totdeauna aceleași la toate popoarele și la toți indi-

vizii, în toate locurile și în toate timpurile. Transfigurarea depinde nu numai de misterele de revelat, ci și de categoriile abisale care hotărăsc din adînc forma ce o ia revelarea. Poezia grecească a optat, în genere, pentru un ritm care se deosebea de cel al graiului de toate zilele prin regularitate și măsură, prin organizarea metrică a maselor sonore, prin dislocări de accent, prin deformări de rostire. Graiul apărea astfel înscăunat într-o specială demnitate. Aceste modificări structurale metrice, sintactice, au fost poruncite, în ultimă instanță, de categoriile abisale ale colectivului grec. Grecul antic năzuia în toate spre nobilitarea tipizantă și spre măsură prin punere de limite; astfel, el încerca, atunci cînd poetiza, și o înnobilare în consecință a graiului, impunînd acestuia un ritm și structuri metrice neuzitate în graiul vulgar. O dată cu ivirea popoarelor postantice, dispăre tendința spre plasticizare nobilă, tipică și măsurată, și apare înclinarea spre interiorizare, spre vibrația sufletească muzicală pe de o parte, spre accentuarea unei viguroase și individualizate bărbății pe de altă parte. Concomitent, graiul poetic ia o înfățișare mai demonstrativ muzicală. Se înfiripă rima la popoarele romantice* și versul aliterativ la cele germanice, iar alterările metrice și dislocările de accent proprii poeziei antice pier tot mai mult.

Ritm, metrul, rima, nu sînt valori absolute ale graiului poetic. Preferințele arătate mijloacelor de sensibilizare, valorilor terțiare ale graiului poetic, atîrnă, în fond, totdeauna de intenția revelatoare și de categoriile abisale ale poetului. Să ne gîndim bunăoară la poezia biblică (*Cîntarea*

* Sub influență arabă probabil.

Cîntărilor) care nu cunoaște ritmul, metrul și rima în sensul poeticelor europene, dar care utilizează în schimb ca mijloc de sensibilizare îndrăznește inversiuni sintactice și rima de conținut, adică versurile duble care exprimă același sens în jocuri de cuvinte paralele.

Să atragem în examenul comparativ și graiul poetic al atîtor poeți moderni, un grai mișcat în ritm foarte liber și adesea lipsit de rimă. Modul se pretează din cale-afară la revelarea misterelor în coordonatele unui anume stil. Aritmia și lipsa de rimă își au aici rostul lor, iar golul pe care îl aduc e compensat prin belșugul inversiunilor sintactice și mai ales prin abundența metaforei propriu-zise, a unei metafore de un relief și de o îndrăzneală căreia graiul poetic de metru antic sau cel rimat nu sînt obligate să-i pună alături ceva asemănător. Graiul poetic modern se încheagă dintr-o substanță vizionară mult mai vîrtoasă decît graiul poetic grec sau graiul străbătut de ecouri rimate.

Avem impresia că densitatea elementelor de sensibilizare ale unui grai poetic e comandată de o limită peste care nu se poate trece. Întrezărim în privința aceasta ca o cumpănă, ca un fel de lege a compensației. Nu poți revela un mister în nobil și măsurat metru antic și să utilizezi în același timp și metafore de factură prea îndrăzneată și de o prea mare densitate vizionară. În adevăr, cînd abaterile metrice de la accentul obișnuit dispar, apare rima, cînd se sting ritmul și rima, răsare substanța metaforică de o acuitate și palpabilitate aproape neverosimile. Graiul poetic r u numai că nu cere, dar se pare că nici nu prea suportă toate aceste abateri de la graiul obișnuit deodată. Graiul, dispunînd numai de o capacitate limitată de preci-

pitare a sensibilității, refuză un cumul insolit al acestor mijloace de sensibilizare. Ele sînt utilizabile sau numai unilateral sau înțelept cîntărite. Poezia nu va folosi concomitent și metrul antic, și rima, și metafora de mare densitate. Să ne înțelegem. Metaforismul de salturi temerare, pentru a se realiza psihologic, e condiționat de întrebuintarea largă a pauzei la citire; asemenea pauze nu sînt îngăduite cînd poezia se împlinește în versuri abundent rimate care cer să fie auzite, și nici cînd poezia se mișcă în versuri regulate, în metru antic sau modern, care înaintează prin propriul lor dinamism și nu permit zăbava psihologică necesară cristalizării unei viziuni.* Cît privește valorile

* Cunoaștem însă poezii de excepțională valoare tocmai saturate, dar nu suprasaturate, de valori terțiare. *Miorița* e o asemenea poezie. Versurile au rime împerecheate, un ritm variat. Numărul silabelor în versuri variază ușor inegal. Alături de rime, remarcăm în această poezie atîtea și atîtea versuri aliterative:

*Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată vin în cale
Se cobor în vale
Trei turme de mici
cu trei ciobănei.*

.....

*Fluieraș de fag
Mult zice cu drag!
Fluieraș de os,
Mult zice duios!*

.....

*Măicuță bătrînă
Cu brîul de lînă, ...*

În cele mai vechi documente de poezie germanică (de exemplu în poezia anglo-saxonă anterioară anului 1000), nu

estetice terțiare ale artei, se poate uza de ele pînă la saturație, dar nu pînă la suprasaturație. Sculptura, de pildă, nu poate utiliza culorile, jocul și armonia acestora, iar cînd o face, nu poate aspira să desfășoare același meșteșug ca și pictura: aceasta ar duce în sculptură, care-și are mijloacele ei proprii, la o suprasaturație de valori terțiare. Mai indicat ar fi desigur ca sculptura să nu recurgă la culoare. Dacă nu degenerează însă în suprasaturație de valori terțiare, sculptura poate și ea să apeleze într-o măsură la culoare; colorismul rămîne, firește, subordonat mijloacelor sculpturale (amintim pe de o parte sculptura sacrală, pe de altă parte figurinele de gen realist: tanagra, sculptura în lemn gotică și barocă sau sculptura egipteană).

găsim metrul ritmic și nici rimele. Poeziile erau alcătuite din așa-zise versuri aliterative (*Stabreim*). Am remarcat și în *Miorița* un mare număr de versuri aliterative, dar în plus rimate. Ce semnificație trebuie să atribuim acestui fenomen? Este el o dovadă despre vechimea poeziei? S-au folosit altădată și în poezia populară românească versuri aliterative mai insistent decît mai tîrziu?

ARTE ȘI GENURI. OMUL UNIVERSAL

Arta se ramifică, precum se știe, în arte speciale (poezie, muzică, sculptură, pictură, arhitectură etc.), iar fiecare artă se ramifică, la rîndul ei, în genuri (poezia lirică, epică, dramatică). Propoziția aceasta ne întîmpină în pragul oricărui manual didactic de estetică sau de poetică. Precizia și promptitudinea cu care o operă de artă poate fi clasificată la o anume rubrică (artă și gen) constituie o împrejurare adesea socotită temei de specială prețuire. Dar valoarea ce se atribuie unei opere de artă pentru puritatea cu care reprezintă o anume artă și un anume gen e cea din urmă dintre valorile ce se pot atribui operei de artă. Căci acest fel de valori e nespus de relativ, de condiționat. Fapt e că, în cursul istoriei, atît artele cît și genurile au cînd tendința de a se diferenția, cînd tendința de a se juxtapune, cînd tendința de a se amesteca.

În teorie, artele se deosebesc ele între ele, și pe urmă genurile ele între ele, în primul rînd prin cîmpul luat în primire spre revelare, prin natura sau prin semnele misterelor la a căror revelare se procedează, și în al doilea rînd prin mijloacele sensibile, adică prin structurile terțiare la care se

recurge în procesul revelator. De exemplu, poezia posedă un foarte vast câmp de mistere pentru a căror revelare ea se simte chemată. Sub acest raport, poezia e aproape nelimitată. Mijloacele ei sensibile țin de natura cuvîntului, privit atît ca un corp sonor în sine cît și ca un purtător de semnificații. Pictura, la rîndul ei, posedă un câmp de mistere mai îngust, reducîndu-se la misterele ce ni se anunță în figuri, lucruri, peisaje, viziuni, în limitele instantaneului. Mijloacele ei țin de spațiul bidimensional, de darurile culorii și ale liniei și de „semnificația” reprezentărilor concrete. Sculptura are un câmp de mistere mult mai redus, limitîndu-se aproape numai la cele semnalate de figura umană (divină) și la accesorii. Mijloacele ei disponibile zac în posibilitățile spațiului tridimensional, în calitățile plastice ale materiei, în proporție, ritm, volum, în semnificația reprezentării concrete. Muzica posedă un vast câmp de mistere revelabile, cu mijloace alimentate de lumea tonului, a ritmului, a consonanțelor și disonanțelor. Semnificația ca atare a reprezentării concrete nu are în muzică aproape nici un rol ca mijloc de revelare. Arhitecturii îi revine un câmp de mistere mai restrîns decît tuturor celorlalte arte. Mijloacele arhitecturii sînt date în toate posibilitățile constructive ale materiei. Rolul semnificației se limitează în arhitectură la rostul psihologic, practic sau social al construcției. Cu această delimitare aproximativă a câmpului misterelor și a mijloacelor sensibile proprii fiecărei arte, nu intenționăm cîtuși de puțin să stabilim o ierarhie între arte. O ierarhizare pe asemenea temeiuri n-ar avea nici o noimă. Câmpul, mai îngust sau mai vast, oferă un criteriu pur cantitativ, inoperant într-o problemă de in-

tensitate, cum ar fi aceea a ierarhizării. Iar mijloacele sensibile proprii fiecărei arte oferă criterii de diferențiere pur și simplu, iar nu de ierarhizare. Ceea ce afirmăm cu privire la artă e valabil și cu privire la genuri în cadrul artei. Poezia lirică, poezia epică, poezia dramatică se deosebesc prin câmpul misterelor la a căror revelare ele sînt cheamate și prin mijloacele sensibile ce le stau la dispoziție. Ceea ce nu constituie însă o suficientă bază de ierarhizare.

Poezia lirică încearcă să reveleze mistere care poartă semnalmentele trăirilor subiective cu mijloace ce țin de calitățile cuvîntului (sonoritate, ritm, armonie, disonanțe, imagini, semnificații). Poezia epică încearcă revelarea misterelor care poartă semnalmentele întîmplărilor obiective de largă răsuflare; mijloacele ei țin mai ales de puterea de întruchipare a cuvîntului. Poezia dramatică tinde să reveleze mistere ce poartă semnalmentele acțiunii prezente în plină desfășurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare și din puterea imediată a cuvîntului, avînd ca centru iradiant persoane vii.

Diferențierea artei în arte speciale și a artelor speciale în genuri se face așadar în primul rînd în funcție de semnalmentele misterelor ce se cer revelate, și în al doilea rînd în funcție de mijloacele sensibile care ne stau la dispoziție în vederea acestui înalt scop. Categoriile abisale fiind precum știm totdeauna secret prezentate într-o creație sînt natural și ele implicate în acest proces de diferențiere. De ele atîrnă însă nu atît diferențierea, cît unele aspecte ale diferențierii. Sub imperiul categoriilor abisale stau într-un anume loc și timp toate artele și toate genurile. Totuși, matricele

stilistice, adică felul categoriilor abisale, determină câteva aspecte ale acestui proces de diferențiere, propriu artei în general. Și anume aspectele următoare:

1. felul cum se delimitează artele și genurile în raportul lor reciproc;

2. dominația unei arte sau a unui gen față de celelalte.

Să examinăm, mai întâi, felul cum se delimitează artele și genurile în raportul lor reciproc, sub înrîurirea categoriilor abisale.

Sub presiunea categoriilor abisale care prilejuiesc un stil clasic sau clasicizant, adică sub apăsarea categoriilor orientate spre limite și tipic, artele și genurile tind a se mărgini unele față de celelalte cu limpede precizie, refuzînd orice confuzie de hotar. Sub îndrumarea unor asemenea categorii, artele și genurile devin cu adevărat autonome. Drama lui Sofocle sau a lui Euripide e dramatică prin excelență. Tot așa drama lui Racine, sau unele drame clasice ale lui Schiller și Hebbel. Poezia lirică a cîntăreței Sapho e lirică fără de alte însușiri; la fel poezia lui Goethe. Pictura lui Rafael sau a lui Leonardo e pictură pură ce nu recurge la mijloacele altor arte. Sculptura lui Myron sau a lui Praxitele e sculptură, și nu vrea să fie decît atît. Arhitectura greacă a templelor acropoleene, întrucît e arhitectură, are această calitate realizată prin mijloace ce-i aparțin cu exclusivitate. Situația e cu totul alta în timpuri preclasice, cînd categoria „tipizantă” e încă departe de a fi stăpînitore, sau în timpuri preclasice, cînd dominante sînt alte categorii precum „stihialul” sau „individualizantul”, „infinitul” sau „nelimitatul”. În asemenea timpuri, artele și genurile se supun mai curînd

tendinței de a se juxtapune cîte două sau mai multe (arte și genuri) în una și aceeași operă. *Iliada* nu era numai artă a cuvîntului, ci și muzică. Iar ca gen în cadrul artei cuvîntului, *Iliada* e un *compositum*, întrucît în canavaua ei epică găsim adevărate enclave lirice și dramatice. Sau alt exemplu dintre cele mai concludente. În tragediile lui Eschil, poetul înzestrat cu cel mai pronunțat simț al tragicului dintre toți poeții greci, se juxtapun dramaticului foarte ample livezi lirice și epice. O situație asemănătoare ne întîmpină în cadru gotic sau romantic sau în prerenaștere; aici artele și genurile coexistă în încăperea unei creații, ele sînt juxtapuse, adică acumulate în una și aceeași operă; aceasta în orice caz mult mai evident decît în operele de artă ale Renașterii. Se știe că, din punctul de vedere al genurilor, *Divina comedie* aproape că nici nu poate fi clasificată. În timpul goticului, infinit ca orizont, stihial sau individualizant ca tendință formativă, artele sînt juxtapuse într-un complex arhitectural: domurile gotice conțin de pildă pictură și sculptură decorativă de o pronunțată aderență la arhitectură. Cîtă vreme sculptura care colaborează cu arhitectura greacă e izolabilă și pentru sine, sculptura care întovărășește arhitectura gotică e mult mai încheșată în arhitectură și deci mai condiționată. Să mai amintim că în jurul catedralelor se reprezentau mistere, adevărate opere de cumul liric, epic, dramatic și ritual. Juxtapunerea complexă a artelor și a genurilor în una și aceeași operă este de asemenea foarte accentuată în cultura bizantină, caracterizată printr-un orizont spațial dezmărginit și printr-o tendință formativă îndrumată spre stihial. Arhitectura bizantină conține ca elemente juxtapuse pictura sa-

crală și poezia lirică a imnurilor liturgice. În timpuri imediat postclasice, ca de exemplu al barocului sau al romantismului, se manifestă o tendință mai mult spre amestecul, spre osmoza și confuzia artelor și genurilor în una și aceeași operă, adică o înclinare net diferită atât în comparație cu tendința clasică care e separatoare, cât și în comparație cu năzuința preclasică de confluență a artelor și genurilor în una și aceeași operă. Astfel, în perioada barocului, arhitectura, sculptura și pictura se amestecă osmotice în aceeași închegare. Cititorii să-și amintească arhitectura cu perspectivele picturale și iluzorii, sculptura pictată care adoptă într-un fel aproape intolerabil structuri proprii picturii. Să ne amintim de asemenea drama lui Shakespeare. Deși foarte dramatică, opera shakespereană a acceptat o osmoză cu lirismul și cu epicul, aceasta în alt sens decât drama lui Eschil unde elementele sînt mai mult juxtapuse, și cu totul în alt sens decât în drama lui Sofocle și a lui Euripide unde epicul și liricul devin simple accesorii. Dar afirmația e mai ales valabilă cu privire la drama lui Calderon și a lui Lope de Vega, unde găsim o osmoză desăvîrșită a genurilor liric, epic și dramatic.

În timpul romantismului german, s-a lucrat chiar foarte conștient și programatic în vederea amestecului și confuziei genurilor, și uneori chiar și în vederea osmozei artelor: „Romanele“ romanticilor germani (Tieck, Novalis, Jean Paul etc.) amestecă într-o infuzie reciprocă de substanțe și moduri toate genurile literare, iar un Friedrich Schlegel propunea programatic „poezia universală“, în care urmau să se înece toate genurile, ca într-o căldare fermecată destinată gătirii unui suprem elixir. Wagner, făcînd teoria operei muzicale

ca artă sintetică, înțelegea, credem, aceasta mai mult ca osmoză în sens romantic, decît ca juxtapunere în sens preclasic.

Urmează să spunem cîteva cuvinte și despre un al doilea aspect pe care îl poate lua raportul reciproc dintre arte și dintre genuri. E vorba despre dominația unei arte, a unui gen sau a unor structuri proprii unei arte sau unui gen într-un anume timp. Acest fenomen se reliefează de asemenea sub înrîurirea categoriilor abisale. În timpuri clasice sau clasicizante, fenomenul dominației nu se prea ivește. În timpul clasicismului antic, artele și genurile se bucură aproximativ de aceeași înflorire, de-o înflorire care justifică părerea că acestui clasicism antic îi revine pînă la un punct chiar paternitatea genurilor separate. Un profil asemănător prezintă clasicismul Renașterii, de asemenea clasicismul francez sau cel german. E vorba în toate aceste timpuri de un fel de echilibru între arte și genuri și de o accentuată autonomie a lor. Constelația se schimbă însă de îndată ce ieșim din climatele clasice sau clasicizante. De pildă, în cadrul stilului bizantin, dezmărginit ca orizont și stihial-static ca înclinare formativă, se dezvoltă pînă la dominanță „arhitectura” (constructivul) și lirica extatică liturgică, dar drama nu găsește un climat prielnic (absența sculpturii se explică aici mai mult prin interdicții canonice). Barocul, infinit ca orizont și de o tendință foarte dinamică, priește mai ales *picturii*, iar în poezie — *dramei*. De altfel, toate artele barocului se resimt puternic de structura picturală și dramatică (a se vedea lirica, sculptura și arhitectura timpului). În timpul goticului, infinit ca orizont și suitor în raport cu transcendența, domină arhitectura așa de mult, încît și

sculptura și pictura dobîndesc trăsături arhitecturale printr-un fel de contagiune. Impresionismul (simbolismul) caracterizat prin orizontul infinit, dar și prin năzuința de a se pulveriza în nuanțe dezmaterializate, favorizează într-un fel pictura și poezia lirică, dar deloc arhitectura și nici drama. (Maximul pe care symbolismul l-a dat acestui gen e opera lui Maeterlinck.) În aceeași epocă a impresionismului, sculptura lui Rodin se distinge prin foarte vădite trăsături lirice și picturale care au dus și la o dojenire în consecință a acestei sculpturi.

Desfășurarea istorică a artelor și a genurilor nu trebuie socotită ca un fenomen primar independent. Am văzut că atît delimitarea precisă și autonomă a artelor și a genurilor și raportul lor reciproc, cît și juxtapunerea și împletirea artelor și genurilor în una și aceeași operă sau amestecul osmotic al artelor și al genurilor în una și aceeași închezare, sînt fenomene în funcție de eficiența istorică a unor anume categorii abisale. Categoriile abisale posedă darul primar de a se imprima structural tuturor plăsmuirilor culturale. Darul de a determina raportul reciproc dintre arte și genuri este în fond declanșarea unui efect secundar al categoriilor abisale. Un alt fenomen istoric, cum este acela al dominației sau acela al estompării unei arte (gen) într-un oarecare timp și loc, se afirmă de asemenea ca un fenomen în funcție de anume categorii abisale. Ne paște oarecare sfială de a formula aceste observații dîndu-le caracter de „legi“. Legile istorice sînt foarte discreditate, iar la această discreditare va contribui de acum înainte și concepția noastră despre stil. Stilul nu e un produs monolitic, ci un rezultat întemeiat pe

un complex întreg de categorii eterogene care pot să varieze independent una de cealaltă. Totuși, precum s-a văzut, avem posibilitatea de a schița unele linii aproximative întru cît privește desfășurarea istorică a artelor și a genurilor. Iar aceste linii depind de eficiența istorică a unor categorii abisale. Încă o dată însă, cele stabilite au o valoare funcțională relativă. N-am voit nici un singur moment să stabilim așa-zise „legi“, ci numai niște aspecte care imită oarecum pe departe legile.

Categoriile abisale ale unei epoci, ale unei regiuni, ale unei colectivități, ale unui individ, determină așadar nu numai stilul unei creații culturale, ci și unele fenomene istorice pe care le considerăm accesorii. Ne-am oprit mai sus lîngă vreo cîteva asemenea fenomene, dar mai există și altele cam de aceeași natură. Iată de pildă încă unul care se înghesuie în conul atenției. Ne gîndim la idealul „omului universal“ și la avatarele sale. Peripețiile acestui ideal sînt în directă legătură cu izbucnirea unor anume categorii abisale în cursul istoriei. Ținînd seama de împrejurarea la care de atîtea ori ne-am referit, că antichitatea greacă a fost dominată de un orizont limitat și de categoria tipizantului, se poate spune *a priori* că omul universal, creator în toate sau în mai multe domenii, nu reprezenta pentru antici un ideal. Un Platon era așa de multilateral dotat, încît lesne ar fi putut să devină nu numai un filozof și metafizician, ci și poet și chiar om de stat; el a și debutat de fapt cu scrieri poetice (piese de teatru), dar în momentul cînd s-a hotărît să se dedice filozofiei, el și-a ars manuscrisele poetice dintr-un fel de simț de răspundere pe care i-l dicta nevoia de a păzi limitele. De reținut este în orice caz feno-

menul că Antichitatea nu oferă exemple de oameni universali atît de remarcabili ca timpurile moderne. E în joc o lipsă de înzestrare? Nu credem. Pentru greci, omul universal nu era un „ideal“. Cauza acestei părelnice deficiențe nu e o neputință, ci mai curînd o disciplină secretă, poruncită de categorii abisale de o structură precisă care orientau Antichitatea spre domenii limitate. În timpul Renașterii se ivesc, în serie fericită, oameni universali de o conformație cu totul specială. Fenomenul dovedește că Renașterea nu e în toate privințele o „renaștere“ în sens de repetiție. Fenomenul face parte din aspectele „originale“ ale Renașterii (Leonardo, Michelangelo, Cellini etc.) în comparație cu antichitatea greacă. Apare aici, pe arena istoriei, un tip special de oameni universali: omul universal, care se rostește în mai multe domenii deodată, în mai multe arte și genuri, dar care e dispus să respecte limitele și criteriile proprii fiecărei arte și fiecărui gen. În timpul clasicismului german, un Goethe reprezintă în chip suprem acest mod. Romantismul, la rîndul său, a produs un multilateralism aparte. Omul universal de tip romantic activează în cele mai felurite domenii, dar universalismul e de astă dată de natură osmotică, de confundare a preocupărilor, a planurilor, a artelor sau a genurilor. (Novalis, poet, romancier, filozof, om de știință, mag, profet, inginer; toate acestea însă deodată, oarecum într-un singur „aforism“ al său. Orice frază a lui Novalis e un fel de „pilulă“ de universalism.)

VALORI ACCESORII

Cele patru grupuri de valori despre care am tratat în capitolele precedente fac parte din însăși structura operei de artă. La acestea se adaugă un grup de „valori accesorii”, care nu țin de esența operei de artă, dar care sînt chemate să pună în relief valorile esențiale. Lipsa acestor valori accesorii nu e neapărat catastrofală pentru o operă de artă, dar influențează totuși în minus, deoarece valorile esențiale rămîn întrucîtva nereliefate. O înrîurire mai gravă asupra operei de artă are însă utilizarea unor valori accesorii nepotrivite cu opera.

Valorile accesorii se pot împărți în două grupuri:

1. „valorile accesorii” date de elementele care izolează o operă de artă;
2. „valorile accesorii” date deodată cu cadrul general în care e pusă o operă de artă.

Cîteva cuvinte despre întîiul grup. Știm că orice operă de artă e într-un fel sau altul „izolată” de restul existenței. Un „tablou” e izolat prin „cadru”. O „poezie” e izolată prin forma tipografică sau prin felul recitării. O „statuie” — prin postament. Elementele izolatoare nu au însă numai rostul de

a „izola“ opera de artă, ci și rostul de a pune în relief valorile esențiale ale operei de artă. „Cadrul“ unui tablou nu e suficient să fie cadru, ci trebuie să fie un cadru care cel puțin nu alterează și nu stinge într-o nimic însușirile esențiale ale operei. Nu poți să pui un tablou din prerenăștere într-un cadru care merge cu o fotografie modernă. O poezie nu e voie să o citești cu același ton cu care ai citi un comunicat în proză. Dacă nu o citești cu modulări și intonații care pun în relief valorile ei esențiale, trebuie să o citești cel puțin într-un fel neutral care să nu altereze aceste valori.

Al doilea grup de valori accesorii nu e legat de elementele izolatoare ale operei de artă, ci de elementele care fac parte din cadrul general în care e așezată o operă de artă. Aceste elemente sînt și ele apte de a pune în relief sau în penumbră valorile esențiale ale unei opere de artă. Elementele care fac parte din cadrul general al unei opere de artă și care pot să se reflecteze asupra acesteia, în sens pozitiv sau negativ, dar numai ca „accesorii“, sînt de două feluri:

a) Însăși „natura“, cu elementele ei de sensibilitate și de semnificație, poate fi un cadru accesoriu pozitiv sau negativ al unei opere de artă. O „catedrală gotică“ de pildă poate să-ți producă impresii felurite nuanțate după cum e așezată în cadrul naturii, sau într-o cetate medievală, sau într-un oraș modern. Cînd e așezată în cadrul naturii, peisajul plan sau colinos, arid sau fertil, influențează impresia, punînd în relief sau estompînd valorile esențiale ale operei de artă.

b) Operele de artă care încadrează o altă operă de artă, deși independente, pot să scoată în evidență sau să sugrume valorile inerente ale operei

de artă la care ne referim. Aranjamentul sălilor de muzeu ține desigur seama de acest principiu al „valorilor accesorii“. Valorile estetice esențiale ale domului Sfântul Ștefan de la Viena erau desigur mult mai avantajos puse în relief acum câteva sute de ani, când era înconjurat de un cimitir și de o piață, cu case în stil gotic sau baroc relativ mici, contrastând cu verticala domului, decât astăzi, când clădirile moderne sau din veacul al XIX-lea au consumat tot spațiul din preajmă, și piața a acoperit cimitirul de altădată.

CRISTAL, ORGANISM, COSMOID

Ne legănăm puțin în credința de a fi stabilit, cu certe demarcații și articulări, ierarhia și complexitatea structurilor și valorilor estetice ale artei, și aceasta trecînd înadîns cu vederea structurile și valorile extraestetice pe care arta le-ar mai cuprinde. Din cele expuse, rezultă în orice caz că opera de artă este chiar și sub unghi pur estetic un lucru care desfide orice operație de simplificare. Chiar și numai sub unghi estetic, opera de artă este o complexitate de valori eterogene. Se împletesc în opera de artă:

1. valori de componență polară;
2. valori vicariante stilistice (cu substrat în categoriile abisale);
3. valori terțiare legate de calitățile sensibilului ca atare, și de o variabilitate în funcție de modul cum ele se integrează în valorile precedente;
4. valori flotante, în care se afirmă specificul artelor și al genurilor în funcție de delimitarea, juxtapunerea sau osmoza acestora (efect secundar al categoriilor abisale);
5. valori accesorii, destinate să dea relief celor esențiale.

Ierarhia valorilor se constituie de sus în jos în ordinea amintită. De jos în sus, valorile se integrează în cele imediat superioare.

Opera de artă se prezintă ca un fel de lume aparte. Împrejurarea pe care am subliniat-o în-deajuns în lucrările noastre, că opera de artă se clădește pe ample și multiple coordonate categori-ale, asigură operei de artă caracterul cosmoidal. Opera de artă este de fapt un „cosmoid“, dar aceasta nu înseamnă că opera de artă ar fi un „microcosm“. Microcosmul e un model în mic, comprimat, al lumii date, adică ceva foarte complicat sub raportul substanței, o „oglinadă“ a întregului. Pentru a fi un microcosm, opera de artă ar trebui să aibă o complexitate substanțială sinilară cu a lumii date, să fie în orice caz clădită pe coordonatele acelorași categorii ca și lumea dată. Ca un astfel de microcosm ar putea să fie privită, de pildă, o planetă, sau un organism, sau un sistem atomic etc. Opera de artă e însă cu totul altceva: opera de artă are structuri fără corespondențe simetrice în lumea dată, fiind clădită pe o seamă de coordonate categori-ale de proveniență abisală *altfel structurate* decât categoriile lumii date. De aceea, vom numi opera de artă un „cosmoid“, iar nu un „microcosm“.

Oskar Walzel a încercat în mai multe lucrări, de un mare lux documentar, să caracterizeze estetica celor mai de seamă poeți și gânditori germani (Goethe, Schiller, romantici etc.) ca o estetică „organismică“ (*Organismusästhetik*). Estetica germană, în general, ar înclina să privească opera de artă ca un „organism“. Originea acestei concepții ar trebui căutată, după părerea lui Walzel, departe în trecut, în filozofia lui Plotin. Marele

gînditor neoplatonic afirma că „frumos“ este ceea ce apare ca expresie nestînjinită a unui factor lăuntric pe care îl numea *endon eidos*. Ce e acest *endon eidos*? Moralistul englez Shaftesbury a tradus termenul prin cuvintele *inward form*. Expresia a trecut la Goethe care, în considerațiile sale asupra catedralei de la Strasbourg, vorbește despre așa-zisa „formă interioară“ (*innere Form*). Termenul a făcut carieră și în lingvistică (Humboldt). Deoarece concepția despre forma interioară este de la un timp încoace subiect de multă dispută, găsim că nu e inutil să spunem și noi cîteva cuvinte despre ea. Avem impresia că în concepția despre artă a lui Goethe, teoria despre forma interioară a jucat același rol pe care într-un sens mai larg l-a avut, în ideile goetheene despre natură, teoria fenomenelor „originare“. O precizare a ideilor goetheene se impune chiar cu riscul de a depăși textele însele. Căci Goethe nu excela prin precizie filozofică (observația aceasta nu vrea deloc să fie un reproș). Concepția despre „forma interioară“ e destul de paradoxală și de întunecoasă, dar ea se lămurește, credem, dacă facem o apropiere între *innere Form* și „fenomenul originar“ (e de mirat că Oskar Walzel nu propune această apropiere). E îndeobște cunoscut că Goethe înclină să reducă fenomenele naturii de același gen la cîte un „fenomen originar“. Fenomenul originar redă atît esența, cît și forma dinamică, secretă, a fenomenelor (Goethe reducea, de exemplu, toate formele și părțile plantei la fenomenul „foaie“. Tot ce aparține plantei e „foaie“ sau modificare a foii. Astfel floarea și pistilul și tulpina. Sau scheletul vertebratelor are, după Goethe, drept fenomen originar vertebra.

Chiar și craniul este după părerea sa alcătuit din vertebre modificate). Cam în același fel admitea Goethe și pentru opera de artă singulară o „formă interioară“ care s-ar exprima atît în întregul cît și în părțile operei. Optăm deci pentru exegeza că forma interioară nu e decît o aplicare a concepției despre fenomenele originare asupra operei de artă. O operă de artă trebuie să fie, după Goethe, întruchiparea necesară a unei forme interioare. Și poate că ne găsim încă tot în strictă ortodoxie goetheană cînd propunem între „fenomenul originar“ și „forma interioară“ și o mică diferență. Goethe admitea, pentru nenumărate fenomene de același gen, cîte un fenomen originar (foaia, vertebra, luminosul-întunecat pentru lumea culorilor), cîtă vreme în domeniul artei, fiecare operă de singulară valoare ar întruchipa o „formă interioară“ care i-ar aparține numai ei: opera de artă ar fi organismul necesar și unic al unei singulare forme interioare. Adevărat e că Goethe nu rostește nicăieri această concepție în cuvinte atît de netede, dar interpretarea ni se pare că rezultă din tot felul său de a gîndi asupra acestei chestiuni.

Interessant e că această concepție despre opera de artă, înțeleasă ca organism necesar și unic, se degajează aproape de la sine din cele mai multe teorii estetice germane. Cu aceasta nu se dă operei de artă o definiție *de iure*, ci se circumscrie mai curînd modul specific german de a vedea opera de artă. Să nu uităm însă că există și o concepție romanică despre artă, care nu se împacă deloc cu definiția germană. Concepția romanică nu cunoaște decît forma exterioară, stereotipă, impusă operei de artă din afară. Spiritul romanic

privește formele ca niște amfore metafizice de sine stătătoare care așteaptă să fie umplute. Pentru spiritul romanic, formele sînt entități absolute, la care trebuie să se adapteze atît conținuturile sufletești cît și inspirația artistului. Astfel, atît practica cît și teoriile estetice romanice înclină parcă, mai curînd, să vadă opera de artă ca un fel de „cristal“. În definitiv, accentul ce-l pune critica artistică germană pe viața organică a operei de artă, și accentul cu care critica romanică apasă asupra formei cristaline, revine la o deosebire fundamentală de concepție. Cu această reprivire generală asupra esteticii germane și asupra esteticii romanice, nu facem decît să netezim terenul pentru o estetică mai puțin locală și mai generoasă. Problemele și aspectele principale ale acestei estetici le-am expus în paginile studiului de față, și acum nu rămîne decît să culegem fructul copt. O operă de artă nu e nici „organism“ și nu e nici „cristal“, căci în opera de artă, atît în structura cît și în finalitatea ei, intervin de bine de rău cîteva foarte importanți factori care nu joacă nici un rol în structura cristalelor și a organismelor. Am definit opera de artă ca revelare a unui mister pe plan de sensibilitate și în cadre categoriale *sui-generis*. Aceste cadre categoriale sînt cu totul altele decît categoriile cu ajutorul cărora captăm cognitiv cristalele și organisme, adică plăsmuirile naturii. E vorba în cele din urmă despre o seamă de categorii abisale care se imprimă unei opere de artă ca pecete, ca osatură și ca orizont latent al ei. Astfel, opera de artă interzice să fie privită ca simplu obiect alături de altele ale naturii. Opera de artă este un obiect cu aspecte de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speci-

ale, o matrice cosmogenetică suficientă sieși. Concepțiile, care definesc opera de artă drept „organism” sau ca un „cristal”, sînt și prea înguste, și prea puțin diferențiate. Concepția care prezintă opera de artă drept un „cosmoid”, cu toate că e mai cuprinzătoare, mai posedă și avantajele profilului care poate fi identificat. Cel ce a înțeles o dată deosebirea între organism, cristal și cosmoid va fi încercat pentru totdeauna de o legitimă sfială de a mai rosti cuvîntul „operă de artă” în aceeași zi cînd s-a întîmplat să pronunțe cuvintele „organism” și „cristal”.

ETNICUL, ARTA ȘI MITOLOGIA

Există, desigur, o problemă a raportului dintre „artă“ și „etnic“. S-ar putea scrie o istorie a interesului acordat acestei probleme în ultimele două secole. Intenția noastră e însă mai mult de a aduce noi lămuriri decît de a face repriviri. Concepțiile etniciste susțin că opera de artă nu poate fi valoroasă dacă nu e etnică, această însușire constituind o condiție a artei. Etnicismul, în general cam cazon din fire, ține să impună artei un conținut în legătură cu viața istorică sau actuală a poporului. Argumentele sînt însă sărace și neseri-oase. Iar ca postulat de artă, teza se arată de-a dreptul primejdioasă. Problema raportului dintre artă și etnie nu poate fi soluționată prin gesturi atît de totalitare și de brutale.

Analizînd în cele de mai înainte valorile care intră în chip necesar în constituția estetică a artei, am constatat mai multe feluri. Trecîndu-le din nou în revistă, se va vedea că între ele singure valorile stilistice (categoriile abisale) sînt de fapt niște factori care uneori (nu totdeauna) fac punte între „artă“ și *etnic*. În două moduri: întîi, categoriile abisale sînt factori de care o operă de artă nu se poate în nici un caz dispensa; și al doilea,

unele categorii abisale (nu toate) au în adevăr darul de a lega într-un fel pe creatorul de artă de etnic. Știm că o matrice stilistică face parte, cel puțin prin *cîteva* din categoriile ei fundamentale, din inconștientul colectiv. Individul creator va coincide deci, cel puțin prin *cîteva* din categoriile sale abisale, cu inconștientul colectiv de amploare etnică (prin unele categorii inconștientul colectiv depășește etnicul, devenind mai general). Astfel, raportul de *parțială* coincidență între etnic și artă e asigurat de eficiența unor categorii abisale, care răspund în opera de artă. De unde nu urmează însă că *subiectele* sau *conținutul* artei trebuie să fie neapărat etnice. *Fatalmente etnice sînt unele coordonate stilistice de primă importanță ale oricărei adevărate opere de artă.* Ne găsim aici în fața unei situații cu care s-a întîlnit și estetica sămănătoristă, dar pe care estetica sămănătoristă n-a putut s-o înțeleagă. Diverși teoreticieni ai sămănătorismului n-au făcut prin opera lor de-o viață întreagă decît să sporească movilele nepriceperii. (În critica literară, unii sămănătorști s-au manifestat adesea în numele unor criterii care dovedesc sau rea-credință, sau o bună doză de imbecilitate estetică.) Zelos ca nici un alt curent, sămănătorismul s-a jurat să lege pentru totdeauna arta și scrisul românesc de *conținuturile dulceaș diluate* ale istoriei, ale vieții și ale naturii *românești*. De aici o istorie convențional idealizată, de aici naturalismul idilic împlînzit, de aici etnicismul școlăresc, de aici sentimentalismul siropos al acestui curent al cărui certificat de naștere poate fi utilizat și ca etichetă de șerbet de trandafiri. Refuzul total de a adera la o estetică paraestetică nu ne împiedică firește să recunoaștem sămănătorismului toate meritele politice și sociale, și acea

incontestabilă vrednicie pedagogică de a fi îndreptat luarea-aminte a maselor intelectuale spre realitățile naționale. Ciudat e că estetica sămănătoristă își închipuie că descinde, cel puțin în parte, și de la Eminescu, cîtă vreme ea reprezintă sub toate fețele doar o gravă abatere de la estetica implicită a poeziei eminesciene. Eminescu n-ar fi recunoscut pe unii urmași decît poate cu sentimentul de nedumerire ce-l stîrnește prezența unor bastarzi care reclamă niște drepturi de care părintele se îndoiește.

Creatorul de artă este legat de etnic prin matricea stilistică inconștientă sau mai precis prin *unele* categorii abisale modelatoare care intră constitutiv și în opera de artă. *Și aceasta e suficient!* Creatorii de artă nu pot fi siliți, în nici un fel, de a aborda conținuturi, peisaje și subiecte naționale, actuale sau istorice. *Artistul care va crea din profunzimile matricei stilistice ce-l leagă parțial, nu voit, ci fatalmente, de etnic, are libertatea de a-și alege orice subiect.* Artistul avînd această libertate are deci latitudinea de a trata între altele și subiecte naționale. Sîntem așadar foarte departe de a vedea în alegerea unor subiecte naționale un imperativ categoric.

Sub unghiul esteticii pe care o propunem, se va înțelege îndeosebi cu ce sorți de izbîndă poate să recurgă un artist la mitologiile naționale, și cît de indicat este acest drum. Mitul este, prin structura cea mai intimă a sa, o creație vecină cu creația artistică. Mitul este prin sine însuși rezultatul unui act metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice pe planul imaginației. Prin adîncimea, prin viziunea și prin tiparul lor stilistic, miturile sînt astfel ca predestinate să fie întruchi-

pate în artă. Existența noastră în orizontul misterului și al revelării și existența noastră în cadre stilistice ne îndrumă, cu alte cuvinte, spre mituri ca subiecte artistice. Această îndrumare are totuși numai caracterul unui simplu sfat, iar nu caracterul unui imperativ categoric. Căci, în principiu, conținutul artei nu poate fi prin nimic limitat.

Potrivit premiselor noastre, raportul dintre artă, etnic și mit nu poate să fie decît foarte relativ și aproximativ. S-a mai făcut desigur adesea o legătură teoretică între acești trei factori, dar raportul și dozajul au fost totdeauna astfel interpretate. Iată cum a mai fost înțeleasă împletitura acestor factori:

1. După concepțiile lui Hegel, arta ar urma să fie anexată mitologiei clasice, dar nu celei etnice. Hegel nu vedea, de altfel, nici un fel de raport necesar între artă și etnic.

2. Un Nietzsche și-a exprimat părerea că arta și cultura dobîndesc un stil unitar datorită unei mitologii centrale unice.

3. În unele state s-a încercat să se realizeze o unitate de cultură, impunîndu-se cu forța, pe cale dictatorială, un mit unic.

Tot atîtea teorii eronate, tot atîtea îndrumări piezișe.

Să le cîntărim pe rînd. Hegel spune în *Vorlesungen über die Ästhetik*: „Într-o situație precară ajunge însă așa-zisa perenitate a eposului, dacă în cursul veacurilor conștiința spirituală și viața s-au schimbat așa de mult încît s-au rupt toate legăturile între această epocă mai tîrzie și acel punct de plecare. Așa i s-a întîmplat de exemplu lui Klopstock, în alte domenii ale poeziei, cu restaurarea unei mitologii naționale, și pe drumul acesta cu

Hermann și Tusnelda. Aceleași lucruri se pot spune și despre *Nibelungenlied*. Burgunzii, răz-bunarea Krimhildei, faptele lui Siegfried, toată starea vieții, soarta întregului neam care pierea, ființa nordică, regele Atila și așa mai departe, toate acestea nu mai au nici un fel de legătură vie cu viața noastră gospodărească, cetățenească, juridică, și nici cu instituțiile și legiferările noastre. Istoria lui Cristos, Ierusalimul, Vicleimul, dreptul roman și chiar războiul troian au pentru noi mult mai multă actualitate decât întâmplările nibelungilor, care pentru conștiința națională nu mai sînt decît o istorie trecută, curățată cu mătura. Încercarea de a preface aceste lucruri în ceva național sau chiar în carte pentru popor a fost inspirația cea mai trivială și mai plată.“ Care sînt premisele filozofice ale lui Hegel în momentul cînd rostește asemenea grave păreri, păreri dezmințite în parte chiar prin evoluția ulterioară a artei germane (Wagner) și a literaturii (Hebbel)? Hegel considera, în general, mitul ca și arta drept faze depășite ale ideii absolute. El nu se mai putea încălzi cu adevărat decît de filozofie. Pe de altă parte, potrivit concepției sale idealiste despre artă și despre mituri, Hegel socotea arta greacă și inclusiv miturile grecești drept cea mai desăvîrșită realizare a ideii în ordine artistică și mitologică. Neîncrederea lui Hegel față de mitologia națională germană se explică în cele din urmă printr-o concepție metafizică afișată, iar nu prin încercările firave de a restaura poetic mitologia germană. Să dăm riposta: arta nu reprezintă o fază depășită a omenirii. Ca încercare de revelare a misterelor, arta e o apariție totdeauna actuală și paralelă cu filozofia etc. Mitologia greacă nu

poate anexa arta. Stilul grec nu are drepturi de exclusivitate. Nici un imperativ estetic nu impune legătura între artă și mitologie, dar dacă totuși facem o legătură, atunci toate mitologiile sînt deopotrivă îndreptățite. Pe plan metafizic, toate stilurile sînt echivalente. Artistul ar comite un act de sinucidere dacă n-ar crea potrivit categoriilor stilistice prezente în înconștientul său, și dacă ar căuta cu orice preț să creeze după un model. (Acest fel de creație e artificial.) În cadrul coordonatelor sale stilistice continentale, regionale, etnice și personale, artistul poate să atace orice subiect, dar rodnic și oportun ni se pare îndeosebi apelul la mituri.

Cum s-a ajuns la concepția nietzscheană despre mit ca nucleu al culturii?

Se știe că raționalismul artistic, propriu veacului al XVII-lea (Corneille, Racine, Boileau) a suferit unele serioase schimbări în veacul al XVIII-lea. Pe de o parte, acest raționalism s-a academizat, pe de altă parte, el a stîrnit o reacție iraționalistă. Academismul are totdeauna un aspect epigonic și neinteresant. Ne va interesa prin urmare numai cariera iraționalismului. Iraționalismul pune în artă un accent apăsător pe toate elementele neraționale ale lumii omenești: pe senzație, pe sentiment, pe imaginație. Pe acest drum, era foarte natural să se înviioreze și interesul față de mitologie, și anume față de mitologie nu ca simplă haină alegorică a raționalului, ci față de mitologie ca mitologie pur și simplu. Însemnătatea mitologicului pentru artă și poezie a fost amplu subliniată și teoretizată de un Vico, de un Herder și de alții. S-a procedat în consecință la împrăștierea mitului antic, dar la fel și a mitului vechi german.

Hölderlin, Schelling și Hegel, cei trei tineri geniali șvabi, tovarăși de bancă într-un sever seminar teologic, plănuiau cu entuziasmul propriu juneții o renaștere a culturii pe temeiuri mitologice. Ei visau reintroducerea mitologiei nu numai în artă, în poezie (Hölderlin), dar și în studiul naturii (Schelling), și în studiul spiritului și al istoriei (Hegel). Se pare că tustrei socoteau renașterea mitologiei o condiție necesară pentru revoluționarea întregii culturi. Nu e tocmai mult de când s-a descoperit o foaie, scrisă se pare de Hegel însuși pe la 1796, o foaie care cuprinde un prim program de sistem idealist. (Istoria literară dă mare importanță prețiosului document. Unii cercetători atribuie această schiță programatică lui Schelling, iar alții lui Hölderlin. Se pare însă că cei trei prieteni au colaborat așa de strâns, încât nici ei n-ar mai fi putut spune care era autorul programului.) În acest prim program „idealism” se cere clar o *nouă mitologie care să stea în serviciul ideilor*, adică o „mitologie” în slujba *rațiunii*. Mai târziu, Friedrich Schlegel, capul cel mai profund al romantismului literar, și-a luat sarcina să dezvolte pe larg dezideratul acestei noi mitologii. De remarcat: în lungul proces istoric sînt transformările teoretice ale mitologismului. În adevăr, de la felul cum mitologia era înțeleasă la începutul mișcării, pînă la poziția idealistă, este o considerabilă distanță. La început se dorea doar o renaștere a mitologiilor pe o linie iraționalistă. Mai târziu, idealismul filozofic visa o nouă mitologie în serviciul ideilor. „Ideea” se vrea suverană; mitul, noul mit, n-ar fi decît „slujbă”. Care era fermentul secret al atîtor abile discuții în preajma mitologiei? Se pornea, dacă nu ne înșelăm, *de la modelul grec*. Toți acești

gînditori, critici și poeți, au avut un sentiment acut al unității culturii grecești, și atribuiau această unitate faptului că în cultura greacă se găsea o mitologie centrală unică. Idealismul german clasic-romantic visa o unitate culturală asemănătoare pe temeiul unei noi mitologii. Cîteva decenii mai târziu, Nietzsche, vorbind despre lipsa de unitate de stil a culturii din timpul său, și-o explica în bună tradiție clasică-romantică prin absența unui „mit“ central. Modelul grec a creat așadar în istoria spiritului german un fel de tradiție, dar a produs și o derutare.

Filozofia germană despre care vorbim, a idealistilor, a lui Nietzsche, este neîndoios jertfa unei erori fundamentale cît privește concepția despre mit și cultură. *Unitatea unei culturi nu implică existența unui „mit central“, ci e condiționată în primul rînd de existența unei matrice stilistice inconștiente, de un pronunțat caracter colectiv.* Aceasta, sau există ca factor „colectiv“ și dinamic creator, sau nu există. Ea nu poate fi în nici un caz fabricată programatic și pe cale conștientă. Cît privește cultura greacă devenită oarecum o obsesie la germani, ar fi cîteva lucruri de adăugat. Nimic mai lesne, desigur, decît să constați existența unui „mit central“ și destul de unitar în cultura greacă, și anume de la Homer și pînă la tragici, de la Hesiod și pînă la Platon și la Aristotel. Totuși, mitologia aceasta centrală, unică, nu e cauza unității culturale, ci mai curînd ea însăși unul din rezultatele cu totul speciale ale unei matrice stilistice colective de o particulară componență. Nu trebuie să uităm că în matricea stilistică greacă sînt prezente, chiar printre dominante, categoria tipizării și a orizontului limitat. Mitologia greacă

era deci prin substratul ei stilistic tipizată. Pe de altă parte, cum pofta variațiunilor era ținută în frâu prin dragostea de limite, și cum poporul grec nu era nici prea mare, mitologia sa putea să fie destul de unitară și de centralizată. Cu totul alta e însă constelația mitologică la semințiile germane. Să înlăturăm o confuzie cu privire la „unitate“. În definitiv, nu se prea poate afirma cu seriozitate că n-ar fi existat și la semințiile germane o unitate de stil a mitologiei; dar sub unghiul conținutului, mitologia germană era mult mai diversificată, mai individualizată după regiuni; mitologia germană era adică mai bogată în variante decât mitologia greacă. Ceea ce însă nu e neapărat un neajuns. Adevărat e că triburile germane nu se pot mândri cu o mitologie unică și standardizată precum grecii, dar o unitate de stil există și în mitologia germană, atît de bogată în variante. Diversitatea mitologică de care par a se acuza germanii se lămurește îndeustulător prin acțiunea unor particulare categorii stilistice ale matricei colective. Creația mitică germană a fost stăpînită de orizontul „infiniit“ și de tendința spre „individualizare“. Concluzia la care ne oprim este că nu avem nici un drept de a explica unitatea culturii grecești prin existența unei mitologii centrale. Asta ar însemna să explicăm întregul prin parte. Problema e mai adîncă și mai complexă. De fapt, matricea stilistică ce stă la baza întregii culturi grecești explică atît fenomenul unității cît și faptul că mitologia greacă era mai standardizată decât aiurea. Concepția romantică-nietzscheană despre necesitatea unei mitologii centrale, ca o condiție prealabilă pentru crearea unei culturi unitare ca stil, nu poate fi adoptată, deoarece ea vede lucrurile

foarte strâmb, aproape pe de-a-ndoaselea. În general, unitatea unei culturi e garantată în primul rînd prin eficiența unei matrice stilistice inconștiente și de un pronunțat caracter colectiv. Pe de altă parte, unitatea stilistică a unei culturi nu o vedem deloc primejduită prin diversificare mitologică. A impune deci cu forța un mit nu înseamnă a favoriza creația și unificarea culturii, ci înseamnă mai degrabă a steriliza matricea stilistică și puterea creatoare. Tentativele de a îndruma creația pe scocul unui mit central le socotim dezastruoase. Creația n-are nimic de cîștigat prin limitarea la o singură mitologie promulgată prin articole de lege drept centrală, dar totul de pierdut, căci prin fixare duhul creator se anulează singur.

METAFIZICA VALORILOR

Conștiința umană trăiește într-un climat de valori spirituale. Filozofia s-a străduit aproape întotdeauna să elucideze substratul și natura acestor valori. Sînt gînditori dispuși să privească valorile ca o lume aparte, autonomă, „obiectivă“. Acest platonism al valorilor nu e de ieri, de alaltăieri, ci aproape o permanență istorică. Tendința de a atribui valorilor spirituale un fel de a exista analog aceleia pe care Platon îl atribuia ideilor reprezintă o extremă. Cealaltă extremă e reprezentată de gînditorii care psihologizează valorile, prefăcîndu-le în simple expresii ale unor stări subiective ale omului. Între aceste propoziții teoretice antinomice se cascadează un vast spațiu, în care joacă nuanțele și interpretările. În fond, pozițiile adverse fundamentale sînt două:

1. *Valorile* (sau bunurile în care se întrupează valorile) sînt în stare să producă în insul uman stări subiective de satisfacție, fiindcă ele sînt *în sine* „valori“ sau „bunuri“.

2. *Valorile* (sau bunurile) își dobîndesc calitatea pur și simplu numai pentru că ele produc satisfacție subiectivă.

Nu ne vom angaja în dezbaterea tuturor nuanțelor teoretice care ar putea să se înființeze în

golul dintre cele două propoziții care se bat cap în cap. Procesul ce și l-au intentat reciproc cele două propoziții* e încă deschis. Considerațiile ce urmează vor contribui poate la stingerea lui.

O concepție metafizică despre misterul cosmic, despre existență, despre lume și viață, își merită cu adevărat numele numai când poate să legitimeze într-un fel și lumea valorilor. Aspirațiile noastre se îndreaptă în fond, după cum am spus-o adesea, spre închegarea crescîndă a unei concepții metafizice. Vom arăta de astă dată că elementele acestei metafizici au o putere explicativă și în raport cu valorile spirituale. Concepția pe care am expus-o în alte lucrări despre finalitățile ontologice-metafizice care se întretaie în nodul cosmic numit „om“ (cu complicitatea unor factori inconștienți pe de o parte și a unor factori condiționați de substratul ultim Anonim pe de altă parte) oferă suficiente elemente teoretice pentru derivarea „valorilor“.

Să pornim și noi de la un fapt, de la acel fapt de la care purced în cele din urmă toate teoriile cu privire la substratul și natura valorilor. Faptul este următorul: conștiința noastră se afirmă într-un climat de valori. Conștiința însăși face o distincție între valorile care o îndrumă: unele au

* Pentru doritorii de referințe, adăugăm că la întîia propoziție aderă mai ales taberele idealiste, și într-un sens și mai hotărît fenomenologismul contemporan care socotește valorile ca un „ce“ obiectiv, ca o lume pentru sine, ireductibilă. Pentru a doua propoziție se pronunță psihologismul, pragmatismul. Valorile sînt privite ca fiind în funcție de fapte pur psihologice, biologice sau pragmatice care au loc exclusiv în sfera umană. Teoriile în circulație invocă argumente teoretice și argumente de fapt, fertil utilizabile; totuși aceste teorii nu depășesc aparențele, căci ele radicalizează doar unele aspecte, fără justificarea necesară.

aparență de valori-terminus, iar altele se afirmă numai ca valori-mijloace, mediative, în vederea acelor care apar ca valori țintite, de capăt, ca valori-terminus. E aici o stare de fapt ce are loc în câmpul conștiinței. Orice teorie ce se referă la valori și orice teorie care vrea să tălmăcească natura și substratul valorilor sînt menite să depășească într-un fel ceea ce se petrece în conștiința noastră.

De interes pentru noi în expunerea de față sînt „valorile-terminus”. *Valorile-terminus sînt acelea despre care nu avem conștiința că ar sta în slujba altor valori.* Examinînd procesul de afirmare al acestor valori-terminus, vom băga de seamă că ele niciodată nu se afirmă simplu ca atare. Prin procesul de afirmare, orice valoare-terminus dobîndește totdeauna un miraj în plus. Conștiința umană atribuie valorilor-terminus o aură specială: fie cea a unei existențe „obiective”, fie a unei existențe „autonome”, fie a unei existențe „absolute”. Procesul de afirmare adaugă valorilor-terminus un spor de accent datorită căruia valoarea-terminus apare fie ca o valoare obiectivă, fie ca o valoare de sine stătătoare, fie ca o valoare absolută. Ce rost are acest accent? Emitem părerea că acestui accent i se datorează două lucruri de mare importanță: întîi puterea de antrenare ce o exercită valoarea-terminus asupra conștiinței; și al doilea deplina intensitate a satisfacției ce o stîrnește realizarea valorii-terminus într-un „bun” sau în „bunuri”. Întreg acest proces, care îmbogățește ca un halo mirific o valoare-terminus, își are, dacă nu ne înșelăm, noima și finalismul său; valorile-terminus care se afirmă în conștiința umană își dobîndesc de fapt maximul de eficiență numai dacă în prealabil ele se declară fie ca valori „obiective”, fie ca valori „de sine stătătoare”, fie

ca valori „absolute“. În cadrul conștiinței, valorile-terminus se afirmă așadar realmente ca o lume *obiectivă*. E aici o situație dată, peste care nu se poate trece. Nu mai puțin însă, teoria valorilor e chemată să lămurească pentru ce valorile se afirmă în conștiință fie ca un „ce“ obiectiv, fie ca un „ce“ autonom, fie ca un „ce“ absolut. Obiectivarea, autonomizarea, absolutizarea valorilor sînt, după părerea noastră, rezultatele unei „iluzionări“ căreia conștiința îi este supusă în chip tiranic. Procesul ce intervine aici face parte din finalismul de ansamblu al conștiinței, adică dintr-un finalism care depășește conștiința. *Finalismul ce domină conștiința nu se reflectă în conștiință, fiindcă dacă s-ar reflecta el s-ar altera*. Finalismul de ansamblu al conștiinței e o canava mai largă decît conștiința. Dar acest finalism poate fi scos la iveală *teoretic* (în măsura limitată și deformată în care teoria e în stare să reveleze un mister). Trebuie să notăm, natural, numaidecît că față de o cunoaștere teoretică a situației, conștiința continuă să vadă „valorile“ ce se declară în ea ca o lume *obiectivă*, sau chiar *autonomă* sau chiar *absolută*, ca o lume care trebuie realizată pentru ea însăși. În conștiință are deci loc un proces de iluzionare finalistă. „Iluzionarea finalistă“ se diversifică luînd diferite forme. Există mai multe „tipuri“:

1. Sînt iluzionări finaliste, în a căror structură intră inconștientul uman în sens restrîns, în simplu sens biologic-psihologic. Conștiința umană constată, bunăoară, în lumea dată, anume bunuri (valori) cărora ea le răspunde cu sentimentul satisfacției. De pildă, o anume culoare în cadrul naturii produce o vie plăcere. Culoarea în chestiune e privită în chip nereflectat ca un bun estetic (întruchipînd o valoare). Bunul și valoarea

nu sînt, firește, ecuația sau expresia unei stări „conștiente“ de satisfacție, cum crede psihologismul. Satisfacția deplină ce se declară în conștiința ce ia act de un bun sau de o valoare are totdeauna și un substrat inconștient. Culoarea ca atare stîrnește probabil în inconștient o stare anterioară satisfacției conștiente, e o stare care prefigurează satisfacția conștientă. Pe temeiul acestei stări prefigurate inconștiente, culoarea e declarată ca un „bun“, fie obiectiv, fie de sine stătător, fie absolut, ceea ce la rîndul său stîrnește o satisfacție *deplină* în conștiință. Un fapt produce în inconștient o stare, datorită căreia faptul dobîndește aura mirifică a unui „bun“ sau a unei „valori“. Faptul, astfel mirificat, produce pe urmă în conștiință o satisfacție *deplină*. Satisfacția deplină n-ar avea loc în conștiință, dacă faptul care o produce n-ar fi fost prefăcut în prealabil într-un „bun“ sau într-o „valoare“, iar prefacerea unui fapt în „bun“ n-ar avea loc dacă faptul n-ar produce în insul uman o stare de satisfacție prefigurată inconștientă.

2. Există și un al doilea fel de iluzionări finaliste cît privește „valorile“. În structura acestora intervine nu numai inconștientul în sens biologic-psihologic, ci și modul *ontologic* specific uman, împreună cu *categoriile abisale* ale inconștientului. Pentru diferențiere, acest fel de iluzionări finaliste ar putea să fie numite „iluzionări ontologice“. Știm că omul este o ființă ontologică unică în univers: el reprezintă un anume mod de a exista, legat de un anume orizont și înșărcinat cu un anume rost. Concomitent cu acest mod ontologic, inconștientul uman intră într-un angrenaj finalist foarte amplu, fiind colaboratorul cel mai prețios al destinului uman. Există bunuri (culturale, în speță artistice), în care se întruchi-

pează unele valori de origine ontologică, există adică „bunuri“ pe care omul și le creează singur în vederea unor satisfacții în ordinea modului său ontologic. Se pune natural întrebarea dacă aceste bunuri și valori reprezintă o lume „obiectivă“, sau dacă ele sînt simplu numai expresia unor stări de satisfacție psihologică. Răspunsul ce-l dăm repetă pe alt plan cele expuse la punctul precedent. Opera culturală (artistică) ce și-o crează omul stîrnește prin structura sa particulară o stare de satisfacție prefigurată înconștientă; pe temeiul acestei stări prefigurate se produce transfigurarea mirifică a operei în „bun“ sau în „valoare“, fie obiectivă, fie autonomă, fie absolută. Datorită acestei iluzionări care ne face să credem că ne găsim în fața unui bun în sine și pentru sine, se încheagă o stare conștientă de satisfacție *deplină*. Problema străveche privind raportul dintre „valoare“ și „satisfacție“, problemă care se reduce la alternativa dacă valoarea (bunul) produce o satisfacție fiindcă e o valoare pentru sine, sau dacă valoarea e valoare numai pentru că produce o satisfacție, o rezolvăm prin teoria iluzionării finaliste. Procesul seamănă cu fenomenul autoinducției electromagnetice. În teoria aceasta, rolul hotărîtor îl are ideea despre stările prefigurate, de satisfacție înconștientă. Un fapt, o operă, o structură sînt declarate pe temeiul unei asemenea stări prefigurate înconștiente drept „bunuri“ sau „valori“ *obiective*, existînd ca atare, indiferent dacă este sau nu vreun subiect care să ia act de ele. Acest proces stă sub egidă finalistă. Printr-un proces de iluzionare, un „fapt“ e declarat „bun obiectiv“ (în sine și pentru sine) tocmai pentru ca satisfacția conștientă pe care el e chemat să o producă să fie deplină. *Iluzionarea finalistă, ce*

are loc în procesul de obiectivare a bunurilor și a valorilor, tinde să asigure bunurilor și valorilor un maximum de eficiență. În domeniul artei, asemenea „valori” sînt cele de componență polară despre care am vorbit în unul din capitolele precedente, și toate „valorile” care prin încapsulare se integrează într-un act revelator.

3. Mai există și un al treilea fel de iluzionări finaliste. Acest al treilea fel e și cel mai interesant și cel mai paradoxal. Are loc de astă dată nu numai un proces de obiectivare a valorilor, ci și un proces de adevărată transformare a lor. Fenomenul e în legătură cu valorile stilistice. Să atacăm chestiunea de mai departe.

Cunoașterea de care e capabil genul uman este supusă unei cenzuri transcendente prin care ni se interzice convertirea pozitiv-adekvată a misterului cosmic. Rostul acestei interdicții este, între altele, și acela de a asigura omului un destin creator. Dar puterea creatoare a omului, la rîndul ei, este și ea supusă unor frîne transcendente. În această înfrînare, funcția revine categoriilor abisale. Din cauza acestor frîne transcendente cărora le este supusă puterea creatoare a omului, orice revelare a misterului ia doar un aspect metaforic și stilistic. E vorba aici, în cele din urmă, despre niște întocmiri profunde, despre niște rînduieli și finalisme metafizice. Pe plan axiologic corespunde acestor rînduieli metafizice ca un contrapunct, o întocmire sau o rînduială tot atît de profundă. Întocmirea la care ne referim o numim „conversiune transcendentă”. În ce constă această conversiune transcendentă?

Categoriile abisale posedă, după cum spuneam, în tehnica metafizică, adică în marea rînduială în care sîntem angajați, un rol izolator limitativ,

aproape negativ. Totuși, aceste categorii abisale sînt prefăcute printr-un proces secret, în cele din urmă, în momente *pozitive*, în valori categorice care se afirmă ca atare în cadrul conștiinței. Intervine aici nu numai o *obiectivare* a valorilor, ci o adevărată *conversiune*: ceva „limitativ” se preface într-un ce „pozitiv”. Transfigurarea, iluzionarea, are aici un caracter cu totul radical, limitele subiectului sînt transformate în valori pozitive ale acestuia. Această conversiune trebuie privită ca o măsură ce se ia pentru ca rînduiala metafizică în care sîntem angajați ca ființe creatoare să se realizeze cu un maximum de eficiență. Categoriile abisale au menirea de a canaliza puterea noastră creatoare într-un fel rodnic și neprimejdios pentru echilibrul cosmic. Or, prin conversiunea transcendentă, aceste momente limitative sînt prefăcute în valori pozitive, ceea ce își are rațiunea sa. Există așadar nu numai o rînduială metafizică, ci și întocmiri adînci, o serie de dispozitive finaliste care garantează realizarea acestei rînduiei. Conversiunea transcendentă a limitelor categoriale în valori pozitive este o asemenea întocmire: ea face ca o anume rînduială cosmică în care acționează omul să se realizeze cu un maximum de randament.

Valorile de origine abisală sînt pe plan metafizic rezultatul unei tendințe a Marelui Anonim* de a ne izola de mistere; totuși, sub unghi uman, ele trebuie privite ca valori pozitive, fiindcă prin realizarea lor ne împlinim destinul. Datorită lor depășim pe de o parte imediatul și revelăm mis-

* Gînditorul și misticul Dionisie Areopagitul (pe la anul 500 p. Chr.) a numit incidental pe Dumnezeu „Anonimul”. Concepția noastră metafizică diferă însă radical de a lui Dionisie Areopagitul.

terul la figurat. Prin realizarea lor se asigură însă și echilibrul existențial, căci categoriile și valorile stilistice sînt momente prin care sîntem împiedicați să ne substituim Marelui Anonim. Dar tocmai de aceea, aceste limite devin în cele din urmă niște momente pozitive, fiindcă e bine ca omul să devină creator numai la periferia Marelui Anonim. „Conversiunea transcendentă” își are rațiunea de a fi în interesul general de a se salva centralismul existențial.

E desigur paradoxală această deducție metafizică a unora dintre valorile noastre, și anume chiar a valorilor cruciale. În deducțiile metafizice, „valorile” au fost privite totdeauna ca expresie și imagine a unei transcendente absolute. Metafizicienii înclinau să vadă anume valori ca un reflex al absolutului, ca expresie directă a voinței divine, sau ca idei platonice într-o oglindă. Altă deducție *metafizică* a valorilor nu știm să se fi încercat. Nici în Antichitate și nici în timpurile moderne. Concepția despre întretăierile finaliste în existență îngăduie însă și o altă deducție a valorilor cruciale. Aceste valori sînt pozitive, deși izvorăsc din tendința netă de a ne limita și de a ne înfrîna în posibilitățile noastre. Ele sînt pozitive, nu fiindcă ar fi un reflex oglinditor al unei transcendente, al voinței divine sau al ideilor platonice, ci fiindcă prin ele se salvează centralismul existenței. Deși limitative, aceste valori reprezintă un ce pozitiv, fiindcă ele sînt un compromis subtil și rodnic între tendința cea mai secretă a noastră, tendința spre revelarea misterului și tendința Marelui Anonim de a-și apăra poziția centrală.

„Conversiunea transcendentă” este o măsură a Marelui Anonim de aceeași natură ca și cenzura

transcendentă, și ca și introducerea frînelor transcendente, dar oarecum contrapunctică față de ele. Conversiunea transcendentă reprezintă o întocmire optimă. În adevăr, să ne închipuim că omul s-ar pătrunde de ideea că valorile stilistice ale culturii sînt o limitare și ceva negativ; urmarea ar fi că omul ar cădea degrabă într-un pesimism demoralizant și anihilant. Datorită conversiunii transcendente a „limitelor“ în valori „pozitive“, omul se integrează însă, de la sine și cu toată intensitatea, în destinul ce i s-a dat. *Dacă prin cenzura transcendentă se creează o condiție prealabilă pentru destinul creator al omului, prin frînele transcendente (categoriile abisale) se garantează permanența acestui destin, iar prin conversiunea transcendentă se asigură intensitatea și randamentul maxim al acestui destin.*

Destinul creator al omului nu e un fapt circumscris de un vag finalism metafizic, ci are aspectul unei *saturații finaliste*, cu structuri și accesorii precise care îl reliefează ca atare. Toate aceste considerații nu fac, evident, decît să aducă o nouă contribuție la definiția plastică a omului ca ființă cu totul singulară în univers. Omul, așa cum e, e o ființă unică în lume. Și sînt unele stele care îi luminează numai lui — stele interzise fiarelor din peșteri și îngerilor din cer deopotrivă.

CUPRINS

Notă asupra ediției	5
Cadrul teoretic. Amfibismul conștiinței	9
Despre artă în general	36
Satisfacția estetică datorită artei	55
Autonomia artei	70
Legea nontransponibilității	89
Estetica intropatiei și a trăirii	109
Valori polare	119
Valori vicariante	125
Categoriile abisale ca factori canalizatori	135
Valori terțiare	142
Arte și genuri. Omul universal	152
Valori accesorii	162
Cristal, organism, cosmoid	165
Etnicul, arta și mitologia	171
Metafizica valorilor	181